

Karlova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Dominika Doležalová

Antiutopie v Bílé nemoci
The Anti-utopia and The White Disease

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Praha 2013

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem následující bakalářskou práci vypracovala samostatně a veškeré použité prameny jsem citovala a uvedla v seznamu literatury.

.....

Podpis autorky práce

Poděkování:

Za odbornou pomoc, podnětné rady a připomínky a za vstřícnost a trpělivost při vedení mé bakalářské práce bych na tomto místě chtěla poděkovat doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D., jejíž rady mi pomohly při získávání potřebných informací.

Abstrakt:

Primárním cílem této práce je vymezení podstatných rysů, které se vyskytují v utopistických a antiutopistických žánrech. Rozlišujeme šest specifických rysů – jazyk, čas, prostor, aktuálnost či přítomnost, systém a řád. Na základě nich přistupujeme k podrobné analýze dramatu Karla Čapka *Bílá nemoc* a zkoumáme, jakým způsobem se tyto prvky projevují právě v tomto díle. Cílem je postižení utopistických a antiutopistických prostředků, které se v *Bílé nemoci* vyskytují.

Klíčová slova: utopie, antiutopie, *Bílá nemoc*, Karel Čapek, jazyk, čas, prostor, systém, aktuálnost

Abstract:

The principal aim of this thesis is a definition of fundamental features occur in utopia and dystopia literary genre. There are six specific features – language, time, space, topicality or present, system and order. On the basis of these elements we analyze the drama *The White Disease* by Karel Čapek. The main purpose is to definite the utopian and dystopian features that are found in *The White Disease*.

Key word: utopia, dystopia, *The White Disease*, Karel Čapek, language, time, space, system, topicality

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Aktuální drama.....	9
2.1. Aktuálnost	9
2.2. Premiéra.....	9
2.3. Dobové recenze.....	12
3. Utopie a antiutopie.....	17
3.1. Vymezení pojmu.....	17
3.2. Utopistické prostředky a pojetí utopie v Bílé nemoci.....	21
4. Rysy utopie a antiutopie.....	25
4.1. Jazyk utopie a antiutopie a poetika jmen postav.....	25
4.3. Prostor a čas dramatu.....	30
5. Konfrontace utopistických rysů Bílé nemoci a Děla života.....	33
5.1. Profesor Olin a doktor Galén.....	33
5.2. Jazyk dramatu.....	38
5.3. Prostor a čas.....	39
6. Systém a řád.....	41
6.1. Systém a řád v utopii/ antiutopii.....	41
6.2. Pojetí řádu a systému v Bílé nemoci.....	43
7. Závěr.....	47
8. Seznam literatury.....	49

1. Úvod

Bílá nemoc se společně s *Válkou s Mloky* a *Matkou* řadí k Čapkově protifašistické tvorbě. Jsou to díla, která byla ve své době považována za aktuální a podle tehdejší společnosti přímo odkazovala na nacistické Německo. Nejvíce byla tato problematika diskutována v souvislosti právě s *Bílou nemocí*, jež způsobila četné nejenom literární, ale také politické a vědecké polemiky.

Předmětem zkoumání této práce není tolik diskutované protifašistické ladění díla, ale především utopie a antiutopie, které se v díle částečně projevují. Hlavním cílem práce je postihnout jaké utopistické a antiutopistické prvky autor používá a jakým způsobem se konkrétně projevují v textu *Bílé nemoci*. Na utopii a antiutopii lze pohlížet z úhlu pohledu různých vědeckých disciplín. Nejčastěji to bývá sociologie, historie, kulturní antropologie, psychologie a literární věda. Pro tuto práci jsou podnětné především aspekty literárněvědné. Jsou zde obecně popsány prvky, které jsou společné utopiím klasickým a prostředky, kterými se vyznačují utopie první poloviny dvacátého století. Skrze tyto prostředky, rysy a motivy je drama *Bílá nemoc* podrobena konkrétní analýze.

Pro vymezení samotného pojmu utopie a antiutopie vycházíme ze dvou zahraničních prací *Utopia/Dystopia* a *The Concept of Utopia* a dále vycházíme ze studie Daniely Hodrové *Utopie*. V dané studii Daniela Hodrová popisuje jako specifické rysy utopistického žánru jazyk, čas a prostor. K těmto aspektům připojujeme ještě aktuálnost a systém.

Každému rysu je přiřazena jedna kapitola. První z nich je věnována problematice aktuálnosti. Reflektuje dobové recenze a polemiky, které uvedení *Bílé nemoci* na divadelní prkna způsobilo. Mnohé recenze jsou zpracovány v publikaci Viktora Kudělky *Boje o Karla Čapka*, ze které vychází podklady pro tuto kapitolu. Kromě dobových recenzí kapitola zachycuje konfrontaci pojmu aktuálnosti s tím, co skutečně znamenal v tvorbě Karla Čapka a jakým způsobem se v jeho díle projevoval. Aktuálnost slouží rovněž k vymezení pojmu utopie a antiutopie, neboť se právě aktuálnost a přítomnost stává jedním z podstatných prvků, díky němuž utopie vznikají. Reagují na aktuální společenské uspořádání či kulturní dění, a proto je pojednání o této problematice v práci zařazeno.

Následující kapitoly se dále věnují vymezení pojmu utopie a antiutopie a zabývají se jejími konkrétními projevy v *Bílé nemoci*. K analýze dramatu je využita textová podoba, která je ve *Spisech Karla Čapka*. Analýza se soustřeďuje především na to, jakým způsobem je v textu pracováno s jazykem, prostorem a časem. V souvislosti s historií vzniku původního námětu, z něhož nakonec vznikla *Bílá nemoc* se práce věnuje také analýze *Dělu života*. Nejedná se o umělecké či stylové srovnání, ale o konfrontaci utopistických rysů, které se u obou autorů projevují odlišným

způsobem.

Poslední kapitola je věnována systému a řádu v utopiích a antiutopiích. Pro charakteristiku pojmu systému a řádu v souvislosti s utopií a antiutopií jsou opět použity již výše zmíněné zahraniční publikace. Celková otázka systému a řádu je nakonec převedena do roviny textu *Bílé nemoci*. Tím se uzavírají všechny rysy, které jsou pro nás v souvislosti s vymezením pojmů utopie a antiutopie primární – jazyk, čas, prostor, systém a řád.

2. Aktuální drama

2.1. Aktuálnost

Aktuálností nejen *Bilé nemoci*, ale Čapkovy tvorby obecně, se zabýval již Jiří Opelík ve své publikaci *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek*. Následné čtení dobových recenzí nás přivedlo k problému, který nutně souvisí též s pojmy utopie a antiutopie. Na aktuálnost lze pohlížet z několika úhlů pohledu a ona sama je podnětem ke vzniku utopistických a antiutopistických děl.

Čapkova aktuálnost nezahrnuje dočasnost, ale trvání. Autor pojímá aktuálnost jako to, co je věčně lidské, s čím se lidstvo potýká v jakékoli epoše. Jiří Opelík popisuje, že: „aktuální začalo být v Čapkově tvorbě to, čím budoucnost ohrožuje přítomnost, budoucnost totalitarismu přítomnost demokracie. Aktuálním se stal program záchrany před unifikovanými, poslušnými, zfanatizovanými masami, které vůdcové ovládají mýtem rasy, národa, třídy. Aktualizace budoucnosti přivodila u Čapka nový žánr utopie nebo antiutopie [...] Aktuální však začal Čapek po válce činit nejen budoucnost, nýbrž i minulost.“¹

Karel Čapek vytvářel aktuálnost trvalou, jež sice reagovala na aktuální společenské dění a zrcadlila v sobě soudobou kulturu společnosti, zároveň však obsahovala prvky společné všem lidem. Autor dovedl aktuálnost převést do té nejobecnější, nejpůvodnější roviny. Proto v jeho textu došlo ke změně z příliš aktuálního jména doktora Herzfelda na jméno doktor Galén, jenž odkazuje k antické kultuře a jejímu společenskému řádu. Proto také *Bílá nemoc* není o konkrétní diktatuře v určitém čase a prostoru, ale o diktaturách všech. Čapkova aktuálnost se nestává pouhou aktualitou doby, ale tíživou otázkou společnosti přítomné, minulé i budoucí.

Jiří Opelík uzavřel pojednání o autorově aktuálnosti slovy: „Čapkovy práce i nadále žily z aktuálnosti, teď však ozřejmovaly, že tím právě nejaktuálnějším je paradoxně to věčně lidské; aby pomohly ozřejmovat to nejcennější, čeho zatím lidstvo během své historie dosáhlo, jeho humanitní tradici, mobilizovaly ve svých čtenářích a divácích velké mravní principy této tradice, její cnosti.“²

2.2. Premiéra

Námět k napsání doktorského dramatu dal Karlu Čapkovi jeho přítel Jiří Foustka. Ten chtěl napsat dílo o doktorovi, který objeví nové paprsky, jež dovedou ničit zhoubné nádory a zároveň se

¹ Opelík, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek*. Praha, Torst 2008, s. 192.

² Tamtéž, s. 195.

dokážou stát i paprsky smrti. Pomocí těchto paprsků by se pak vynalézavý lékař stal jediným spravedlivým vládcem světa. V předmluvě k *Bílé nemoci* Karel Čapek píše, proč se zpočátku odmítal zabírat touto tematikou: „Z toho námětu mi utkvěla představa lékaře, který má svým způsobem v rukou osud lidstva. Ale za našich časů je tolik lidí, kteří mají nebo chtějí mít v rukou osudy národů nebo člověčenstva, že by se mě nikdy nezlákalo rozmnožit je ještě o jeden exemplář, kdyby tu nebyl nutkavější podnět: tím je naše doba sama.“³

Celá tvorba Karla Čapka je prostoupena motivy humanity a obyčejného člověka. Výrazněji se tyto motivy projevují již v *Božích mukách* z roku 1917, kde autor ve svých tajemných novelách⁴ nezobrazuje nějaké nadpřirozené záhady, ale největším tajemstvím a zázrakem je pro něj samotný člověk a jeho existence. Proto tyto příběhy nemohou být zakončeny rozuzlením, neboť člověk se pro autora stává celoživotním rébusem. Doba, jež podle Čapka byla charakteristická ústupem od humanity a ústupem od údivu nad lidstvím a tím obyčejným a všedním, co Čapek obdivoval, nakonec přiměla autora k napsání doktorského dramatu *Bílá nemoc*. Ze stejného námětu tak ve stejné době vznikají dvě díla – *Bílá nemoc* od známého a uznávaného autora a *Dělo života* od Jiřího Foustky.

Publikování *Bílé nemoci* bylo doprovázeno Foustkovými požadavky na uznání spoluautorství námětu. Jiří Foustka tvrdil, že jeho rukopis obsahuje tytéž prvky jako *Bílá nemoc*. O tomto sporu se podrobněji zmiňuje Julius Firt⁵. Právě tento nakladatel sehrál důležitou úlohu ve vyřešení problému. Firt autorovi *Děla života* navrhl, že jeho hru vydá u Borového a on ji následně předloží Národnímu divadlu. Pokud by hra byla odmítnuta s odůvodněním, že obsahuje tytéž myšlenky jako hra Karla Čapka, přistoupilo by se k jednání o autorských právech. Oba autoři na tokovýto postup přistoupili a Foustkova hra vyšla vzápětí po *Bílé nemoci*. Dostalo se jí náležité publicity, ale přesto se nikdy nehrála a ani se o ní kritika nezmiňovala. Slovy Julia Firta: „ani nejzavilejší nepřítel Karla Čapka nenašel jedinou stopu plagiátu.“⁶

Bílá nemoc měla premiéru v pátek 29. ledna roku 1937 ve Stavovském divadle. Režíroval ji Karel Dostal, doktora Galéna ztvárnil Hugo Haas a v roli maršála se představil Zdeněk Štěpánek. Současně proběhla premiéra v brněnském divadle pod vedením Aleše Podhorského. Roli maršála zastal Miloš Nedbal a představitelem Galéna byl Josef Skřivan.

Dramatický text začal Karel Čapek psát v březnu roku 1936 a dokončil ho už v létě téhož roku. Autor textovou podobu ještě proměňoval a na konci roku 1936 dostala *Bílá nemoc* první

³ Čapek, K.: Předmluva k *Bílé nemoci*. In: *Dramata*. ČS 1994, s. 263.

⁴ Autor *Boží muka* označuje za novely, ale žánr novely v pravém slova smyslu nesplňují. Neobsahují žádné velké dějové zvraty ani závěrečnou pointu. Vůči označení této sbírky jako sbírky novel se v roce 1917 ohradil mimo jiné F. X. Šalda.

⁵ Firt, J.: *Knihy a osudy*. Brno, Atlantis 1991, s. 254–255.

⁶ Tamtéž, s. 255.

ediční znění. Ve vývoji textu jsou patrné některé změny týkající se jmen postav. Jména Čapkových hrdinů jsou důležitá i v jeho krátkých a mnohdy opomínaných povídkách. Pokaždé jsou nositelem nějaké symboliky. Proměna jmen postav *Bílé nemoci* proto není náhodná. Jedná se o přepis doktora Herzfelda na doktora Galéna a Zdravotního rady na Dvorního radu. V první verzi byl doktor Herzfeld koncipován jako židovský lékař. Celkový konflikt *Bílé nemoci* by vyzněl jako souboj semitismu s antisemitismem. Takové tematické by byla věnována největší pozornost a výsledkem toho by bylo, že by ve společenské situaci třicátých let 20. století text působil příliš tendenčně. Změna Herzfelda na Galéna se zdá být univerzálním řešením, neboť Galénovo jméno odkazuje k antickému Řecku a jeho moudrosti, která je uznávána i v době vzniku divadelní hry. Antičtí lékaři se nesnažili léčit pouze tělesnou schránku, ale také lidskou duši. Doktor Galén svým ideálem mravní společnosti žijící v trvalém míru nechce léčit pouze bílou nemoc malomocných lidí, ale svým nekompromisním postojem hodlá vyléčit nemocnou společnost, která podle něj zapomněla na morální hodnoty.

Zmíněné úpravy byly provedeny, protože měly nějakým způsobem význam pro symboliku Čapkovy divadelní hry. Text *Bílé nemoci* musel být změněn také z politických důvodů. Jednalo se o konfrontaci jména postavy Krüg s německým slovem krieg, znamenající válku. Před premiérou v Národním divadle německý vyslanec v Praze prohlásil, že jméno barona Krüga musí být změněno. Vyslanec ve jméně jedné z postav dramatu spatřoval kromě podobnosti s již zmíněným německým slovem krieg také nápadnou souvislost s příjmením vrchního německého zbrojaře Kruppa. Německou stranou to bylo považováno za provokaci a výpad proti německým zbrojařům. V inscenaci *Bílé nemoci* Národního divadla nakonec muselo dojít ke změně jména z barona Krüga na švédsky znějící jméno Olaf Krog.⁷ Po nařízených úpravách textu byla Národnímu divadlu umožněna premiéra *Bílé nemoci*. Nicméně ani tato záměna nezměnila vnímání divadelní hry Karla Čapka jako protifašistického dramatu.

Ohlas představení byl natolik silný, že se ještě tentýž rok uskutečnily inscenace v zahraničí. V květnu roku 1937 byla *Bílá nemoc* poprvé uvedena v Curychu. Mezi diváky byl tehdy také Thomas Mann, na něhož hra silně zapůsobila. O zážitcích, které mu dramatický kus zprostředkoval, se vyjádřil 21. května 1937 v dopise Karlu Čapkovi: „Jistě už víte o triumfálním úspěchu, který měla včera Vaše divadelní hra Bílá nemoc, ale chtěl bych Vám přesto vyličit vlastní zážitek a povědět Vám, jaký mimořádný dojem udělala hra na naše publikum a na nás, kteří jsme byli u toho. Musím Vám k tomuto vítězství opravdu blahopřát. Nemohu než obdivovat mistrovskou smělost, s jakou se zmocňujete divadla a jak využíváte jeho prostředků k realizování a utváření duchovna a ideálů. Hra má fantastiku i symboliku, které lze nalézt také ve Vaší próze, a jsou zde

⁷ Konečná, H.: *Čtení o Národním divadle*. Praha, Odeon 1984, s. 219.

i tam stejně sjednoceny s největší živostí a plastičností. Zdejší představení bylo výborné a především Deutsch v hlavní úloze prokázal velké umění, které podstatně přispělo k úspěchu.“⁸ Fantastika a symbolika, kterých si Mann v Čapkově díle všímá, začaly být ve třicátých letech silně spojeny s utopistickým žánrem. Forma a rysy utopie se začaly proměňovat a vznikala díla, která později dostala označení science fiction.

Curych nebyl jediným městem, které inscenovalo a divácky reflektovalo *Bílou nemoc*. Postupně následovaly premiéry v Lublani, v Záhřebu i v Bělehradě, ve Švédsku, v Norsku a také v Londýně. Především inscenace londýnského divadla Savoy Theatre z 8. dubna roku 1938 si vyžádala autorovu reakci. Karel Čapek se s daným představením nedokázal ztotožnit, neboť Galéna a maršála hrál jeden herec. Vyústění konfliktu mezi maršálem a Galénem, kdy se tito dva představitelé protichůdných ideologií setkávají tváří v tvář poprvé na jevišti, probíhá v londýnském pojetí po telefonu a autor byl nucen ohradit se vůči takovému zpracování: „Jsa náhodou autorem hry, viděl jsem její dramatický vrchol ve scéně, kdy se vojácký diktátor setkává tváří v tvář s tvrdohlavým doktorem chudých, představitel války s představitelem míru; snad se v tom mýlím, ale hru, ve které se tito dva nesetkají jako muž s mužem, nemohu dobře pokládat za svou hru. Je-li však filmový trik, že týž herec vystupuje současně v několika osobách na londýnské scéně spíše jen výjimkou, pak lituji, že se tato výjimečná deformace stala na hře autora cizího, a na hře, kterou londýnský divák vidí poprvé. Obávám se, že se tím snad neposloužilo snadnému pochopení toho, co jsem svou hrou chtěl říci. Nejsem si jist, nestal-li se takto smysl mé hry něčím poněkud vedlejším.“⁹ Londýnská inscenace díky svému pojetí jednoho herce zcela potlačila dramatický bod zlomu, kdy se mají setkat dva představitelé dvou utopií. Byla tím narušena nejenom konstrukce samotného dramatu, ale také jeden z důležitých principů utopie, pro něhož je podstatný bod zlomu, který zapříčiní nenaplnění utopistické vize. Galénova utopie je i přesto nenaplněna, ale pro diváka musí vyjít konflikt autorů dvou utopistických vizí naprázdno.

2. 3. Dobové recenze

Hned druhý den po premiéře *Bílé nemoci* ve Stavovském divadle vyšel první kritický referát Maxe Broda v deníku *Prager Tagblatt* a následně se objevovaly další recenze ve většině významných deníků od *Venkova* po *Rudé právo*. V případě Čapkovy dramatu *Bílá nemoc* nelze opominout dobové ohlasy veřejnosti, neboť hra způsobila významnou polemiku nejen v literární společnosti, ale i mezi lékaři a politickými představiteli. Dobové recenze a reakce na uvedení *Bílé*

⁸ Konečná, H.: *Čtení o Národní divadle*. Praha, Odeon 1984, s. 225. (Též in: *Host do domu* 1963, s. 504)

⁹ Čapek, K.: To the editor of Manchester Guardian. In: *Divadelníkem proti své vůli*. Praha, Horizont 1968, s. 333.

nemoci podrobně zpracovává Viktor Kudělka v *Bojích o Karla Čapka*¹⁰.

Čapkovými nejbližšími přáteli byla již při prvním předčítání textu vyslovována obava, že je jeho nová hra v soudobé napjaté době politicky neúnosná. Španělská občanská válka, fašistická Itálie, sousední nacistické Německo a stále více se upevňující fašismus v Maďarsku, Rakousku a Polsku nebo radikální skupiny v Čechách a na Slovensku způsobovaly stále tísnivější situaci v celé Evropě. Do těchto pohnutých celoevropských událostí vstupuje divadelní hra, jež zprostředkovává obraz světa, který lidem připadá nápadně podobný se světem současným.

Literární či divadelní recenze se většinou zabíraly strukturou dialogů, aktuální tematikou hry a naléhavým vyzněním střetu maršála s Galénem. Píša ve své recenzi *K novému dramatu Karla Čapka* z roku 1937 srovnává autora *Bílé nemoci* s francouzským básníkem Girandouxem: „přistupující k nejnaléhavější skutečnosti a problematice doby, oba k ní hledají zároveň tvůrčí odstup: francouzský dramatik retrospektivně, rámcem mytické Tróje, kdežto Čapek zůstává také tentokrát věren motivu utopistickému, jenž tu však zůstává předpokladem, na němž se vyhraňuje skutečnost nejskutečnější a nejpřítomnější.“¹¹ Antonín Matěj Píša zdůrazňuje především utopistické motivy dramatu. Zaznamenává důležitou skutečnost, že Čapek sice reaguje na aktuální přítomnost prostřednictvím utopistického motivu, ale snaží se vyhnout takové formě utopie, která by byla považována za aktuální. Podobný druh utopie by pak mohl být napodobován i v reálném světě a na tom se autor nechce podílet. *Bílá nemoc* přistupuje k soudobé problematice dění s tvůrčím odstupem a nadhledem. Odpoutání se od přítomnosti je patrné v samém závěru hry, který nepřináší vizi toho, jak dále jednat, ale osud lidstva je dán do rukou lidem a další události se stávají jen otázkou budoucnosti.

Jiní literární kritici kladou důraz na formu, již autor ve svém díle použil, například Josef Trager se v příspěvku *Návrat Karla Čapka k dramatické tvorbě* vyjadřuje o autorově dramatu jako o „velkém a radostném pokroku v samé dílně Čapkově“¹². Trager obdivuje propracované dialogy. Zaznamenává u autora příklon k společensky závažnější tematice a usuzuje, že jevištní provedení silně předčí celkovou recepci z četby.

Recenze Jindřicha Vodáka *K. Čapkovo: „dejme tomu, že“* a článek Otokara Fischera *K motivice Karla Čapka* reagují na drama *Bílá nemoc* velmi obdobně, ale v díle pozorují především společensky aktuální rozměr. Otokar Fischer zdůrazňuje, že Karel Čapek „nikdy před Bílou nemocí nenapsal nic, co vyslovit by bylo takovou nutností v bludišti dnů a citů“¹³. Jindřich Vodák zase začleňuje *Bílou nemoc* do souvislosti s dosavadní Čapkovou tvorbou. Upozorňuje

¹⁰ Kudělka, V.: *Boje o Karla Čapka*. Praha, Academia 1987, s. 106–120.

¹¹ Píša, A. M.: *Právo lidu* 31.1. 1937. Též in: *Stopami dramatu a divadla*. Praha 1967, s. 113–117.

¹² Trager, J.: *Návrat Karla Čapka k dramatické tvorbě. Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, s. 33–36.

¹³ Fischer, O.: *K motivice Karla Čapka. Národní divadlo* 14, 1936–1937, č. 9, s. 3–5.

především na spojitost s jinými utopistickými díly a ve své recenzi usuzuje, že autor míří k světovým rozporům autokratické válčivé moci s demokratickou humanitou, kde se utkají z obou stran velké hodnoty a vzněty nesmiřitelné zatvrzelosti.¹⁴

O *Bílé nemoci* bylo napsáno mnoho recenzí a komentářů, které hodnotily jazykovou formu díla, všímaly si utopistických motivů a upozorňovaly na aktuální naléhavost dramatu, jež je vyjádřena utopistickými motivy. Kromě literárního a divadelního prostředí však divadelní hra vzbudila pozornost u politických představitelů a lékařů.

V březnu 1937 se v *Českém slovu* objevilo interview s profesorem Josefem Pelnářem¹⁵, který reagoval na nedávnou premiéru tolik diskutovaného dramatu. Vymezil se vůči Čapkovu pojetí lékařů jako Sigeliů a označil jeho počínání za pohrdání klinickou medicínou a lékařským povoláním. Byl přesvědčen, že hlavní kritika Karla Čapka je cílena na poměry zdravotních institucí a celkově na kritiku současné medicíny a vědy. Autor se vůči Pelnářovým výtkám ohradil. Dle jeho slov se děj dramatu neodehrává v nějaké skutečné zemi či ve skutečné zdravotní klinice. Nejedná se o kritiku poměrů československého zdravotnictví, ale o zápas o svobodu ducha. Čapek se doslova vyjádřil: „jednou bude v kulturních dějinách světa napsána dost zahanbující kapitola o tom, jak byla ve dvacátém století z tolika a tolika univerzit a vědeckých ústavů vzdělaného světa vypuzena svoboda myšlení a univerzalita duchovního poslání: jak tyto univerzity a instituce přijaly politickou služebnost a šovinistickou výlučnost.“¹⁶ Těmito slovy se tak snažil oprostít od přílišného soustředění se na poměry v Německu a pokusil se přenést pozornost do dění ve světě kolem nás. Profesor Pelnář, mimo jiné jeden z Čapkových pátečníků, však nebyl jediným lékařem, kterého *Bílá nemoc* podnítila k negativnímu vyjádření svého rozhořčení.

Bratislavský profesor Komenského univerzity MUDr. Zdeněk Frankenberg považuje Galéna za perverzního šílence.¹⁷ Léčebná metoda by měla být dle lékařské morálky přístupná celému lidstvu. Frankenberg neuznává Galéna jako pacifistu, a má-li podle Čapkova pojetí být považován za pacifistu, tak je mu milejší a lidštější militaristický maršál. K přímé kritice autora přistupuje v *Poledním listu*¹⁸ MUDr. Zdeněk Krčmář, který považuje drama Karla Čapka za znehodnocení vznešeného povolání a urážku lékařského stavu. Natolik ostré reakce vyvolala premiéra jedné divadelní hry, jejímž hlavním cílem bylo předat divákovi poselství o boji za svobodu duše a lidského myšlení.

¹⁴ Vodák, J.: K. Čapkov: „dejme tomu, že“. *České slovo* 1.2. 1937. 8.

¹⁵ Lékaři a Bílá nemoc. Interview s prof. J. Pelnářem. *České slovo* 7. 3. 1937, 3. Též in: *Boje o Karla Čapka*. Praha, Academia 1987, s. 114.

¹⁶ Čapek, K.: O doktorech, profesorech a univerzitách. In: *O umění a kultuře III*. Praha, Československý spisovatel 1986, s. 767.

¹⁷ Frankenberg, Z.: Národní listy 12. 3. 1937. Též in: *Čtení o Národním divadle*. Praha, Odeon 1984, s. 221.

¹⁸ Krčmář, Z.: *Polední list* 14. 2. 1937. Též in: *Čtení o Národním divadle*. Praha, Odeon 1984, s. 221.

Na stranu zmíněných profesorů medicíny se přidává Arne Novák svým příspěvkem „*Ne, prosím, to bych nemohl...*“, ve kterém striktně odmítá považovat *Bílou nemoc* za básnický počín. Hra mu připadá programová a tendenční, navíc podle jeho úsudku není dotažena do konce, neboť během dramatu propukají v potlesk střídavě příznivci maršála i Galéna. Samotného Galéna považuje za utopistického vyděrače a nelidského odpadlíka od skutečného a vlastního poslání lékařské vědy. Novák konfrontuje ideál absolutní medicíny s ideálem absolutní vědy a absolutního umění. Takové umění by se mělo vyvarovat tendenčním zásahům. Osvobodí-li se od veškerých tendencí, teprve tehdy může přispívat skutečné humanitě. Novák také neopomine zmínit, že překlad této dle jeho slov pochybné aktuality do cizích jazyků by dokumentoval naše ustrašené slabošství.¹⁹ V souvislosti s kritikami, které Arne Novák ve třicátých letech publikoval, je však otázkou, zda kritika *Bílé nemoci* není jen součástí jeho boje proti modernímu dramatu.

Přes literární recenze a polemiky se autor *Bílé nemoci* ocital v polemice s lékaři a následně došlo k výrazným polemikám politickým. Ty s sebou přinášely řadu otázek. Bude drama Karla Čapka považováno Němci za provokaci? Nevybízí Galén občany Československa k slabošství? Orgán henleinovců již druhý den po premiéře dává najevo své rozčilení: „I když si autor vymyslel fingovanou „bílou nemoc“ a zdráhá se jmenovat skutečně existující státy a režimy, publikum dobře rozumí více nebo méně zjevným narážkám a tleská na otevřené scéně.“²⁰ (Die Zeit, 30. 1. 1937) V *Národní politice* a také v *Poledním listu* se objevovaly názory, které považovaly *Bílou nemoc* za propagaci pacifismu a nabádání k slabošství. V *Poledním listě* z 5. února se můžeme dokonce dočíst, že je hra nevčasná a nevhodná: „Je to propagace pacifismu. [...] Při veškeré obratnosti hry je nutno ji označit za nevčasnou a nevhodnou pro naši národní scénu a plně sdílíme námitky našich vojáků.“²¹ Generál Moravec považuje Čapka za měkkého autora a dožaduje se nějaké literatury, která by vychovávala chlapy. Komunističtí stoupenci se autorovy hry zastávají a považují její vyznění za nabízení dohody: „Nerad se oháním slovem demokracie, ale nebylo by pro ni a pro náš stát dobré [...] kdybychom i my civilisté a my vojáci netáhli za jeden provaz.“²²

Bílá nemoc dalece přesáhla polemiky z oblasti literární a stala se široce diskutovaným tématem. Recenze, Čapkova vyjádření o tomto dramatickém díle a politické polemiky či polemiky s lékaři se řadu dní objevovaly na stránkách tiskovin (*Lidové noviny*, *Národní politika*, *Rudé právo*, *Slovák*, *Lumír*, *Tvorba*, *Přítomnost*, *Venkov*, *Polední list*, *Právo lidu*, *Důstojnické listy* a jiné). V různém pořadí zahrnovaly tatáž slova – aktuálnost, současnost, utopistické motivy, pacifismus, slabošství, nevhodnost. Poselství, jež autor do svého díla vložil, se rázem stalo předmětem

¹⁹ Novák, A.: „*Ne, prosím, to bych nemohl...*“ Lumír, roč. 63, č. 6, s. 318–321.

²⁰ Die Zeit, 30. 1. 1937. Též in: *Čtení o Národním divadle*. Praha, Odeon, s. 220.

²¹ *Polední list* 5.2. 1937. Též in: *Čtení o Národním divadle*. Praha, Odeon 1984, s. 223.

²² *Přítomnost* 1937, s. 67. Též in: *Čtení o Národním divadle*. Praha, Odeon 1984, s. 223.

politických dohadů a téma bylo okamžitě považováno za příliš aktuální a jeho výklad se nevyhnul konfrontaci s přítomnými událostmi doby.

Tou skutečnou aktuálností Čapkova dramatu je však to, že reaguje na situaci, chování, jednání a myšlení, které jsou pro člověka aktuální v jakékoli době a předkládá svůj náhled na to, co je to řád. V autorově představě demokratického humanismu není řád něčím, co je lidem striktně nařízeno a mění společenské poměry násilnou formou k lepšímu. Čapkův řád v sobě nese svobodu volby, jakou cestou se člověk jako jedinec bude ubírat. Prvotně musí přijít změny a jiné možnosti chápání společnosti u každého jedince a až skrze toto individuální zamyšlení a pochopení může nastat celková proměna společenského řádu. Ostatně právě termíny jako aktuálnost, skutečnost a řád jsou úzce propojeny s pojmy utopie a antiutopie.

3. Utopie a antiutopie

3. 1. Vymezení pojmu

Vymezení pojmu utopie a antiutopie není zcela jednoznačné. Vycházíme především ze dvou cizojazyčných prací *The Concept of Utopia, Utopia/Dystopia*, dále také z knihy *Fantastika, utopie, antiutopie* a v neposlední řadě ze studie Daniely Hodorové *Utopie*.

Utopie pojednává o tom, jak bychom mohli žít a v jakém možném světě bychom mohli existovat. Jedná se o konstrukci imaginárního světa, který je prostý problémů a obtíží, které nás sužují v reálném životě a své místo zaujímá v mnohých kulturách.²³ Utopie se nezabývá tím, co je skutečně možné ani nepřihlíží k okolnosti, že je sama jen průmětem představ a vizí do budoucnosti. Utopie je jakýsi filozofický rozvrh ideálního stavu společnosti. Utopistické představy jsou vždy ovlivněny reálnou zkušeností stávajících společenských poměrů a reagují na ně kritickou reflexí. Nejedná se tedy o představu nějakého snílka, ale utopie sama utváří významnou součást lidské kultury a lidského poznání. Nelze ji vnímat pouze jako fantaskní představu či sen o tom, jak by měl vypadat dobrý či ideální svět, ale je hluboce zakořeněna v kulturním dění společnosti. Na utopie lze nahlížet z různé perspektivy odlišných vědních oborů. Nejčastěji jsou utopie zkoumány ze sociologického hlediska, dále také z hledisek historických, politologických, kulturně antropologických, psychologických či literárních.

Jedním z problémů utopie je neexistence její přesné definice. Ve filozofických slovnících či ve slovnících cizích slov se dozvíme vždy stejnou definici, která vykládá pojem utopie jako smyšlený stát, který popisuje neexistující ideální státní zřízení. O tom, jaké prvky dělají utopii právě tímto žánrem se již více žádné slovníky nezmiňují. V podstatě se vychází z představy klasických utopií, kterou poprvé v takové podobě, jakou ji nejčastěji známe, znázornil Thomas More ve svém díle *Utopia*, podle něhož se obdobným textům začalo říkat utopie.

Ovšem Platónova *Ústava* je také považována za určitý typ utopie a texty, jež jsou dnes označovány jako utopie se vyznačují již ne zcela totožnou charakteristikou jako utopie klasické (tedy z 16. století). Jsou to právě historické a sociální aspekty, jež umožňují proměnu tohoto žánru po staletí. Ať už se jedná o sociální utopie či pozdější antiutopie až v následný přerod ve zcela nový žánr science fiction, všechny se snaží alespoň částečně ve svých dílech obsáhnout určité rysy. Historické ani sociální srovnání není zcela předmětem zkoumání této práce. Text se zaměřuje především na utopistické a antiutopistické rysy a motivy, jež je možné najít v literárních dílech

²³ Levitas, R.: *Concept of Utopia*. Bern, Peter Lang 2010, s. 1. Citace v originále: „Utopia is about how we would live and what kind of a world we would live in if we could do just that. The construction of imaginary worlds, free from the difficulties that beset us in reality, takes place in one form or another in many cultures.“

a konkrétně v díle Karla Čapka. Přesto však není historický kontext ponechán zcela bez povšimnutí, neboť to u tohoto dramatu v souvislosti s jeho dobovými ohlasy ani není možné.

Výše zmíněné recenze se soustřeďovaly především na aktuální vyznění *Bílé nemoci*. Je-li však jedním z podstatných rysů utopie a antiutopie reakce na reálnou zkušenost, je aktuálnost na místě. Právě na aktuální dění nejlépe dovede reagovat utopistický žánr, který v sobě skýtá možná varování, zamyšlení, kritiku společnosti a snad také představu o jiném uspořádání a fungování světa. Podstatným rysem utopie takovýchto utopistických vizí je jejich nedosažitelnost. Představují svět, který nebyl, není a nikdy nebude. Jsou jakýmsi průmětem vizí do budoucnosti, které však odráží momentální realitu. Utopie a antiutopie mají tendenci se přiblížit ideálu, ale jen zřídka, takřka vůbec ho nejsou schopny dosáhnout. Na jejich cestě k dosažení cíle a vytvoření ideálu je zastaví skutečný, opravdový svět. Následně dojde k bodu zlomu a ukáže se zranitelnost každé utopie a jejich myšlenek.²⁴

V dějinách české literatury můžeme zpozorovat příklon k utopistickému žánru až teprve v první polovině dvacátých let. Daniela Hodrová však zaznamenává utopistické motivy v české literatuře ještě mnohem dříve. Zmiňuje se o skutečnosti, že klasickou vážnou utopii v české literatuře představuje sedmá část Komenského *Školy na jevišti* z roku 1656, ve které je vylíčen utopický ostrovní stát. Určitá forma utopie se nachází rovněž v první části *Labyrintu světa a ráji srdce* z roku 1623. Mezi komické utopie můžeme zařadit romány Svatopluka Čecha *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* a *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do 15. století*. V 19. století je významným příklonem k utopistickému žánru a také k žánru, který byl později nazván science fiction, Arbesovo dílo *Newtonův mozek*.²⁵

Po těchto autorech nastává v české literatuře co se týče žánru utopie delší pauza. Zájemem spisovatelů se stává opět před první světovou válkou, kdy se objevují romány Suchdolského a Hlouchy, nebo například první utopistická povídka bratří Čapků *Systém* z roku 1908²⁶. Tato povídka je součástí sbírky *Krakonošova zahrada*, ale poprvé vyšla v roce 1908 v *Národním obzoru*. Tři muži byli hozeni přes palubu a jsou nuceni spolu sdílet plavbu na záchranném člunu. Během toho vyprávějí své představy o ideálním systému. Pan John Anrew Ripraton přichází s myšlenkou systému založeného na ideálu dělníka stroje. Tuto myšlenku po svém návratu důsledně realizuje ve své vlastní továrně, ale původní záměr nakonec skončí katastrofou. Dělníci–stroje se vzbouří a zavraždí celou továrníkovu rodinu. Již v této rané povídce je zaujat skeptický postoj vůči utopiím a bratři Čapkové předkládají obraz utopie, která se vymkla z rukou. Motiv dělníka–stroje, jež nakonec lidsky procitne a vzbouří se proti systému, později Karel Čapek zpracovává ještě jednou

²⁴ Gordin, M. D.: *Utopia/Dystopia*. Princeton 2010, s. 2.

²⁵ Hodrová, D.: Utopie. In: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha, ČS 1987, s. 82.

²⁶ Tamtéž, s. 82.

v dramatu *R.U.R.*

O vlně utopičnosti v české literatuře 20. let 20. století a tomu, co jí předcházelo, pojednává také A. M. Piša: „Převládajícím rysem v současné tvorbě utopistické je civilizační pesimismus, pojmající budoucí katastrofální vývoj technických vymožeností mnohdy tak primitivisticky, jako analogii někdejší biblické potopy. Nekonečná moc technické civilisace, ocitnuvši se v rukou ne dosti odpovědných anebo naopak dosti rozmarných, vyvrátí svět a zničí společnost.“²⁷ Příčinu v oblibě utopistického žánru shledává především ve zklamání z technické civilizace a především z válečného pesimismu. Zásadní vlna utopičnosti se v české literatuře objevuje až v první polovině dvacátých let. Důvodem k rozvoji tohoto žánru jsou nepochybně aktuální společenské otřesy, jež souvisí s první světovou válkou a existenční krizí celého vyspělého světa. Další podstatnou příčinou jsou velké změny v rozvoji techniky a civilizace. V souvislosti se zavedením jízdních řádů, přísnější byrokracií a větší mechanizací je způsobena uniformita společnosti. Vzhledem k tomu, že uniformita je jedním z příznačných rysů utopistických žánrů, je toto období světových dějin pro vznik utopistických žánrů velmi příznačné.

Ve dvacátých letech se utopistický žánr stále více prolíná s žánrem vědecko fantastické literatury. Tyto prvky se projevují především v *Továrně na absolutno*, *Věci Makropulos*, *Krakatitu* či *Obchodníku se sympatiemi*. Stejný syžet je realizován také ve třicátých letech 20. století. Zde nabývá jiné aktuality v souvislosti se společensko kulturními událostmi doby. Příklon k tomuto žánru v dílech *Válka s Mloky* a v dramatu *Bílá nemoc* lze vysvětlit tím, že se takováto struktura nejvíce přibližuje realitě. V těchto dílech třicátých let je hranice mezi utopií, fantaskní představou a realitou silně narušena.

Ve třicátých letech společnost sužují obdobné existenční problémy a přítomnost nebezpečí války a civilizační pesimismus nabývá stejné aktuality jako v letech dvacátých. S tím rozdílem, že pocity úzkosti a strachu jsou o to silnější, neboť lidé mají s podobnou situací již svou vlastní životní zkušenost. Kritizuje-li Piša ve dvacátých letech Čapkovu hru *Továrna na Absolutno* a jiné další utopistické hry, protože se mu zdají příliš vágní a jejich konečné vyznění je netragické, nenáročné a smířlivé²⁸, ve třicátých letech Čapek podává již rozhršení jiné.

Doktor Galén reaguje na dění kolem sebe, které přináší jen další násilí a zbytečné mrtvé. Obdobně jako ve svých drobných prózách i v tomto dramatu Čapek předkládá první bod zlomu hned na začátku díla. Podobně je tomu například v *Božích mukách*, kde autor čtenáři zobrazí záhadu hned v prvních odstavcích povídky, ale záhada nakonec stejně nebude rozhršena. Jiří Opelík ohledně *Božích muk* píše, že: „pravou záhadou byli pro Karla Čapka vždy lidé.“²⁹ To platí nejenom

²⁷ Piša, A. M.: Vlna utopičnosti. In: *Směry a cíle*. Praha, F. Svoboda 1927, s. 146–147.

²⁸ Tamtéž, s. 148.

²⁹ Opelík, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívážek*. Praha, Torst 2008, s. 65.

pro autorův samostatný knižní debut, ale také ostatní tvrobu. V *Bílé nemoci* Karel Čapek nepopisuje jak k pandemii bílé nemoci došlo, co ji způsobuje ani proč na ni není nalezen lék. Samotná choroba se stává na počátku záhadou a důležitým bodem zlomu pro společnost, neboť významně zasahuje do jejího každodenního života. Následně je to právě bílá nemoc, která doktora přivede na cestu změny společnosti a stane se jeho spolubojovníkem. Na konci to není ani Galénova utopie ani jeho zázračný lék, ale lidé, kteří vytvoří budoucí systém.

V souvislosti s touto prací je nutné vymezit ještě pojem antiutopie. Antiutopie, dystopie nebo také někdy černá utopie není pouhý protiklad či opak utopie. V publikaci *Utopia/ Dystopia* je vztah mezi utopií a antiutopií vysvětlen takto: „opakem pojmu utopie by ve skutečnosti byla představa společnosti, která by byla zcela nenaplánovaná a zcela neorganizovaná, anebo by byla naplánovaná tak, aby úmyslně působila hrůzu. Antiutopie není ani jednou z těchto variant. Jedná se v podstatě o utopii, která se vymkla z rukou. Její uspořádání nefungovalo a začalo mít negativní důsledky. Antiutopie však může být také utopie, která funguje jen pro určitou část společnosti.“³⁰ Ti ostatní ji jako ideální uspořádání nevnímají, ba naopak, jsou uvězněni ve světě, který by si sami možná vůbec nevybrali. Jistému fragmentu společenství tento stav vyhovuje a považuje ho za ideální, ale zbytek společnosti je odkázán k pravidlům, která potlačují jejich přirozená práva a musí se jim podřizovat.

Antiutopie stejně tak jako utopie v sobě uchovává historii a zároveň pracuje se současností. Karel Čapek považoval historii za neuzavřenou. Byla pro něj něčím, co se stále otevírá a stále přináší nové možnosti a nové počátky.³¹ Skrze historii lze začít znovu. Právě tak lze navázat například na nové uspořádání společenského řádu, ať už máme na mysli řád mravní, duchovní státní či hospodářský. Podle Čapka se v utopii líčí poměry, které nejsou a nikdy nebyly a autor je umisťuje do nekontrolovatelné dálky prostoru a času, uvolňuje se od blízké a pevné skutečnosti, a to vše činí proto, aby mohl provést určitý myšlenkový pokus, řešit něco a konstruovat nějaký ideový program. Myšlenkovým pokusem či ideovým programem jeho díla se stal demokratický humanismus, který sleduje dva cíle, mezi než se řadí člověk jako jednotlivec a dále je to způsob a forma společenského soužití lidských jednotlivců. Autor nepředkládá lidem vizi, jak by mělo vypadat ideální uspořádání státu, kterým se zabývají klasické utopie, ale slovy Václava Černého: „[...] právem žádal, aby proměna světa začínala proměnou sebe samého a tvrdil, že ideály obecné jsou lži, neprojevují-li se v soukromém životě.“³²

Bílá nemoc se ze všech výše vyjmenovaných děl nejvíce vymyká klasickým utopiím či

³⁰ Gordin, M. D.: *Utopia/ Dystopia*. Princeton, Princeton University 2010, s. 1.

³¹ Králík, O.: *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava 1972.

³² Černý, V.: Poslední Čapkovy tvůrčí období a jeho demokratický humanismus. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha 1992, s. 638.

typickým antiutopiím. Prostředky, prostor i jazyk, jež jsou v díle užity jako jeden z nástrojů, jsou nejvíce vzdáleny nějakým utopistickým či fantaskním představám. Smrtelná choroba, prostor neznámé země, jež se připravuje na válečné tažení či strohé repliky, jež neoplývají specifickými jazykovými zvláštnostmi, vytváří iluzi reality a živé přítomnosti. Podstatou Čapkovu utopie a antiutopie se tak stává fakt, že nespekuluje o něčem budoucím, ale zrcadlí to, co je a uprostřed čeho žijeme. O tom, jaké obecné a konkrétní motivy utopičnosti v *Bílé nemoci* můžeme nalézt, pojednávají následující kapitoly.

3. 2. Utopistické prostředky a pojetí utopie v *Bílé nemoci*

Vycházíme-li z pojetí termínu utopie jakožto představy země s ideálním státním uspořádáním, tak v tomto dramatu můžeme rozpoznat hned dvě utopistické vize. Na jedné straně se jedná o Galénovu utopii míru a na straně druhé je to maršálova utopie mocného vojenského státu. Každý z nich se snaží naplnit své utopie jinými prostředky. Maršálovým hlavním prostředkem nejsou pouze samotné zbraně, ale především zmanipulovaný dav a jeho vlastní spolupracovníci. Ti mu pomáhají utvářet prostředí, v němž je válka považována za nutnou součást společnosti, neboť prostřednictvím vítězného boje si daný národ vytvoří nejsilnější mocenské postavení mezi ostatními státy světa. Společnost je neustále ovlivňována vidinou úspěšně vyhrané války, která by jejich národ udělala tím nejmocnějším mezi ostatními národy. Ve skutečnosti se však jedná pouze o maršálovy vojenské ambice. Společnosti je pak předkládána teze, že se nejedná o výhru maršála, ale o vítězství celého národa. Zmanipulovaný dav potřebuje maršál hned z několika důvodů: díky němu má válka dostatečnou podporu veřejnosti, dále díky němu rozšiřuje řady svých vojáků a v neposlední řadě maršálovi zmanipulovaný dav pomůže dosáhnout jeho cíle, jeho představy.

Galénovým prostředkem je jeho vynalezený lék a velkou roli hraje také strach a panika, kterou svým prohlášením v tisku způsobuje. Chce od společnosti, aby se rozhodla, zda bude raději válčit a umírat na malomocenství, nebo si vybere mírovou utopii a jejich nemoc bude vyléčena. Na celou společnost je tak kladen dvojitý nátlak. Z jedné strany se lidé dovídají stále nové informace o válečném zbrojení a jsou prostřednictvím médií a státníků podporováni ve válečné euforii, na druhé straně je stále znatelnější hrozba bílé nemoci sužuje natolik, že dokonce i baron Krüg zvažuje přistoupení na Galénovy požadavky.

Ani jeden z představitelů ze svých podmínek neustoupí a lidstvo je tak stále více utlačováno oběma zastánci dvou utopií. Jakou sílu má zmanipulovaný dav a jak snadno dokáže lidstvo změnit průběh osudu, je následně zobrazeno v samém konci dramatu, v němž umírají oba zástupci dvou

silných vůlí. Paradoxní skutečností je, že jsou zničeny nástroji toho druhého. Maršál je nakažen bílou nemocí, jež byla prostředkem, kterým se Galén snažil přesvědčit lidstvo ke změně společnosti. Ve chvíli, kdy se maršál rozhodne přistoupit na Galénovy nároky, je jeho jediná záchrana v podobě skromného doktora a několika ampulek s léčivou látkou nadobro zničena. Galén je ušlapán davem a poslední slova, jež zaslechl, jsou provoláváním slávy maršálovi a jeho válce. Ukončení života jednoho znamená nutně záhubu pro druhého a dramatický konflikt je tak ještě vyostřen prostřednictvím užití jejich vlastních nástrojů.

Podstatným rysem je kompozice dramatu. Celý text je rozdělen na tři jednání, přičemž první jednání zahrnuje pět obrazů. V nich je recipient nejprve seznámen se světem malomocných a otevírá se před ním prostředí Lilienthalovy kliniky s nakaženými pacienty. V následujícím obraze se setkáváme s doktorem Sigeliem, jenž dává interview jednomu z novinářů. Zároveň do děje poprvé vstupuje doktor Galén, který žádá profesora Sigelia o povolení k aplikaci léčebné metody na jeho klinice. Třetí obraz zprostředkovává všední svět, v němž vystupují představitelé obyčejných lidí jako je matka, otec, dcera a syn. Následující dva obrazy se již zase přesouvají do nemocničního prostředí, v němž se lékaři, nemocní a nejvyšší státní úředníci setkávají v jednom rovnocenném prostoru.

Během prvního jednání jsou představeny všechny druhy prostorů, jež jsou v dramatu využity. Každé jednání je věnováno jednomu z hlavních protagonistů. První jednání je pojmenováno Dvorní rada. Soustřeďuje se především na zachycení charakteristiky postavy doktora Sigelia čili dvorního rady. Karel Čapek během prvního jednání odhaluje všechny Sigeliovy vlastnosti. V rozhovoru s novináři se snaží působit sebejistým dojmem a veřejnost uklidňuje, že má celou situaci pod kontrolou. Při jednání s doktorem Galénem dává naopak najevo despekt, jaký cítí vůči profesně méně úspěšnému lékaři a projevuje nedůvěru v jeho tvrzení. Jakmile se dozví, že jde o lékaře, jenž byl oblíbeným studentem autority doktora Lilientha, umožňuje Galénovi zahájit léčbu na své klinice. V pátém obraze autor odhaluje úslušnou tvář doktora Sigelia. První jednání tak přináší jeden hlavní obraz, který si má čtenář či potenciální divák utvořit o postavě dvorního rady. Jedná se o člověka, který je vstřícný a úslušný pouze těm lidem, které považuje za autority, nebo lidem, jež byli nějakou jinou autoritou považováni za schopné jedince.

Druhé jednání je opět věnováno jednomu z protagonistů *Bílé nemoci*, tentokrát baronu Krügovi. Celkově obsahuje šest obrazů. V prvním obraze se ocitáme v prostředí jedné domácnosti, tak jak tomu bylo v prvním jednání. Poklidné a poněkud stereotypní domácí prostředí naruší dohady o otázkách války a bílé nemoci, které nakonec vyústí v zjištění, že je matka rodiny rovněž jedním z malomocných. Ve druhém obraze dochází ke střetu domácího prostředí se světem doktora Galéna. Matka s otcem doktora prosí o vyléčení, ten ovšem kvůli svým zásadám odmítá léčbu

vykonat. Ve třetím obraze dojde k dalšímu střetu prostorů, tentokrát se jedná o barona Krüga a dvorního radu. Baron Krüg objeví na hrudi bílou skvrnu a požaduje od doktora Sigelia léčbu. Ten ovšem není schopen zbavit ho malomocenství. Posílá ho proto k doktoru Galénovi, neboť ten jediný ho může skutečně vyléčit. Ve čtvrtém obraze se střetává baron Krüg převlečený za chudáka s doktorem Galénem. Jeho maska je však odhalena a doktor svého pacienta bude léčit pouze v případě, že dodrží prohlašované postuláty. Strach o život přivede barona až k setkání s maršálem v pátém obraze. V něm se baron Krüg snaží maršála přesvědčit, aby dostal Galénovým požadavkům. Maršálovo odmítnutí baronových prosb vyústí v šestý obraz, kde se dva zástupci utopií poprvé setkají tváří v tvář.

Druhé dějství tak přináší obraz charakteru barona Krüga jako člověka v běžném životě mocného, ale v celkové společnosti se také on sám stává obětí vyšších zájmů a je jen jednou z jednotek systému. Maršál nechce ustoupit ze svých zásad a raději obětuje svého dobrého přítele. Galén odmítá léčit člověka, jenž je velitelem zbrojařských sil. Oba dva odmítají baronu Krügovi pomoci, protože zastává příliš důležitou funkci, jež je pro oba ideály významným prostředkem k jeho naplnění. Skrze toto odmítnutí se pak baron Krüg stává obyčejným člověkem, který je stejně tak jako jiní malomocní odkázán na postupné umírání.

V závěrečném třetím jednání je čtenáři, respektive divákovi, více odhalen charakter maršála. Jednání je rozděleno do tří obrazů. První z nich se odehrává u maršála doma. Domlouvá se zde s ministrem propagandy o dalším postupu ve válečných přípravách. V druhém obraze přichází na scénu maršálova dcera se svým snoubencem, synem barona Krüga, dále maršál a baron Krüg. Maršál během promluvy ke svému davu zjistí, že se mu na prsou objevila stejná bílá skvrna, kterou má také baron a ostatní malomocní. Dcerou se nakonec nechá přesvědčit a zavolá k sobě doktora Galéna. Je odhodlán změnit se z vyslance války na mírového posla. Ve třetím obraze dochází ke katastrofickému rozuzlení hry, při němž v závalu oslavného svolávání maršála dav ušlape doktora Galéna i s jeho léky. Maršál je vyobrazen jako vojevůdce, jenž si do poslední chvíle snaží zachovat svou důstojnost a nechce změnit své postoje. Teprve ve chvíli, kdy je přesvědčen svou vlastní dcerou, dojde u něj ke smíření a k poznání, že jsou i jiné možné cesty, kterými se může vydat.

Koncepce tří jednání, která jsou pojmenována po třech představitelích *Bílé nemoci* není náhodná. Na jakékoli jednání by mohlo být nahlíženo jako na samostatný příběh dané postavy. Zaměřuje se vždy na povahové rysy a vnitřní pochody jedné konkrétní osoby, jež by mohly být znázorněny rovněž také například v samostatné povídce či kapitole. První jednání řeší nejistotu budoucnosti, se kterou dvorní rada pohlíží na stále se šířící epidemii bílé nemoci. Zároveň postihuje jeho oddanost k autoritám. Baron Krüg oproti tomu prochází proměnou z vysoce postaveného

muže, jehož se běžný svět okolo něj příliš netýká, v jednoho z obyčejných lidí. Maršál změní svou utopii v utopii společnou doktoru Galénovi. V centru dramatického pojetí jsou tak tyto tři postavy, jež jsou provázány utopistickým světem, ve kterém se jejich příběhy odehrávají, a zároveň jsou provázány důležitou postavou doktora Galéna, jenž vůči nim zaujímá různé vztahy. Dvorní rada Sigelius je pro něj úplatný lékař, jehož povolení léčby na klinice se mu stává prostředkem k uskutečnění svého ideálu. Baron Krüg je pro něj muž, jehož by bylo možno přemluvit ke změně, což se ovšem nakonec nestane. Maršál se pro Galéna stává protivníkem, který však nese obdobné povahové rysy jako samotný Galén, jeho ideál je však opačný. Nejde o souboj dobra a zla – Galéna a maršála, ale o střet dvou velmi silných vůlí a silných utopií.

Celkovou strukturu dramatu bychom tedy mohli rozdělit do tří jednotlivých povídek či příběhů, které společně propojuje neurčitost prostoru, času, obyčejnost jazyka a především postava doktora Galéna. Právě prostor, čas a jazyk jsou považovány za jeden z hlavních rysů, které jsou společné utopistickému žánru.

4. Rysy utopie a antiutopie

4. 1. Jazyk utopie a antiutopie a poetika jmen postav

V klasických utopiích se vždy vyskytuje nějaký cizí jazyk zastupující neznámou kulturu. Cestovatel nebo objevitel se daný jazyk snaží popsat, nebo alespoň částečně připodobnit řeč daného ostrova čtenářům. Tento typický rys utopického žánru můžeme shledat u autorů klasických utopií Morea, Campanelly či Bacona.

U vědeckých utopií se setkáváme s četným užíváním odborných termínů, které mohou být reálné či smyšlené tak, aby odpovídaly popisu vynálezu. V antiutopiích se většinou nepoužívá nějakého cizího či speciálního jazyka, ale jazyk sám je odlidštěn. Tak je tomu například v Orwellově *1984*, kdy k lidem mluví hlas z tlampačů a obrazovek. Skutečná komunikace tváří v tvář, která je typická pro lidské bytosti, je co nejvíce potírána.

V *Bílé nemoci* se nevyskytuje nějaký specifický jazyk, kterým by se Čapkovy postavy lišily od běžného člověka. Nefunguje zde ani komunikace skrze třetí médium. To je zapříčiněno především žánrem dramatu, který je předurčen ke komunikaci herců tváří v tvář. Prvky odosobnění postav však lze zpozorovat v pojmenování jednotlivých protagonistů a v některých formulacích, které používají. Vlastní jména mají baron Krüg, dvorní rada Sigelius a doktor Galén.

Ostatní postavy, ať už se jedná o malomocné pacienty, matku s otcem, novináře, ministry či maršála a jeho pobočníky, mají jména obecná a stávají se součástí davu. Ve hře se vyskytují dva odlišné davy, jedním je dav malomocných a lidí obávajících se bílé nemoci, druhý dav je zmanipulovaný válečnou atmosférou. Matka s otcem se stávají zástupci obyčejných lidí. Představují ty nejvšednější charakter, s kterými se můžeme nejčastěji setkat v běžném životě. Jsou to lidé neteční k cizím starostem, kteří se soustředí jen na své nejbližší okolí. Stejně tak není potřeba pojmenovávat pacienty a nemocné, neboť všichni pacienti a nemocní touží jedině po vyléčení svých nemocí. Tyto postavy můžeme zařadit mezi obyčejné lidi, které s ostatními spojuje vždy jen daná okolnost.

V divadelní hře Karla Čapka se nemocní lidé stávají jedinými bytostmi, které se dožadují slitování od obou představitelů dvou různých vůlí. Od Galéna žádají vyléčení a od maršála umožnění toho, aby mohli zase žít. Posledním z řady postav s obecným jménem, který ještě nebyl zmíněn je maršál. Pro jeho postavu jsou charakteristické rysy, které spojují všechny diktátory či vládce – touha po dobývání a pokořování jiných území, za což chtějí získat slávu a uznání. Právě kvůli tomu, že Čapkova maršála lze popsat stejnou charakteristikou, není pro dramatický text nutné jeho roli dále specifikovat vlastním jménem. Karel Čapek vytvořil několik obecných typů postav,

které spojují konkrétní znaky. Matka s otcem jsou představiteli obyčejných lidí, které spojuje rodina a obava o přežití jejího jednoho člena. Malomocní jsou dalším obecným typem nemocných lidí, kteří všichni touží po uzdravení. A posledním obecným typem je postava diktátora, jež je v tomto dramatu konkretizována situací, v níž se setká s odpůrcem diktátorského systému.

Pro doktora Galéna je specifické, že je označován dvěma jmény. Slovo Galén evokuje představu antického Řeka a jeho vyspělosti, tedy lékaře, který bude všestranně orientovaný. Toto jméno v sobě nese příznak nejenom cizoty, ale jakéhosi zvláštního pocitu úcty. Druhým jménem, kterým bývá Galén označován doktorem Sigeliem, je doktor Děťina. Pro autorovu tvorbu je příznačné, že jména jeho hrdinů skrývají určitou symboliku a mnohdy i charakteristiku postav. Doktor Děťina vyznívá zcela jinak než jméno Galén. Děťina v sobě nese příznak naivity, nesmělosti a zranitelnosti. Zároveň Galénovo trvání na svých požadavcích a jeho snaha o dovršení svého ideálu může být považována za děťinskou. Maršál a ostatní představitelé války se Galénovi vysmívají a považují ho za děťinského humanistu, který jim pouze kazí jejich práci. V rozhovoru s baronem Krügem o Galénových požadavcích maršál pronese tato slova: „Děťinství! Nemůžeme si dát vnucovat podmínky od nějakého utopisty.“³³ Je tím zdůrazněn jejich postoj k doktorovi jako k naivnímu, děťinskému člověku, který se snaží realizovat pro ně zcela neuvěřitelnou až fantaskní vizi. Děťinství a naivita se stávají jednou z hlavních charakteristik pro doktora Galéna, které představitelé vojenského systému používají ve svých replikách pro označení svého protivníka. Přívlastkům naivní a děťinský však odporuje Galénova zásadovost a cílevědomost. Ani na chvíli neustoupí ze svých požadavků a léčí pouze ty pacienty, které stanovil na samém počátku. Věřící ve svou vytrvalost a z naivní vize chce vytvořit skutečnost.

Již bylo zmíněno, že pro klasické utopie je příznakové, že se v nich vyskytují jiné jazyky, které dotvářejí prostředí cizokrajných končin a pro čtenáře působí o to věrohodněji. Přestože se v textu nevyskytuje žádný specifický smyšlený jazyk, objevují se zde prvky míšení starých jazyků v jednotlivých označeních osob, institucí a předmětů. Tuto tendenci můžeme zpozorovat jednak ve jméně lékaře Galéna, ve jméně kliniky, která se nazývá podle uctívaného lékaře Lilienthala. Obě jména odkazují k řeckému jazyku a řecké kultuře. Úcta, kterou k doktoru Lilienthalovi dvorní rada stále chová, je patrná i z rozhovoru s novinářem: „Klasický předpis doktora Lilienthala. To byl lékař, příteli! Kdybychom toho dnes měli!“³⁴ K lékařům s řeckým jménem je chována hluboká úcta a společnost věří, že právě oni dokáží vyléčit novou chorobu. Jméno dvorního rady Sigelius v sobě zdánlivě nese také příznak řeckého původu. Budeme-li však ve jménech protagonistů hledat stejnou šifru, jaká byla německou stranou nalezena ve jméně Krüg, pozastavíme se nad několika

³³ Čapek, K.: *Bílá nemoc*. In: *Dramata*. Praha, ČS 1994, s. 319.

³⁴ Tamtéž, s. 273.

německými slovy, které mohou být možnými významy jména dvorního rady. Německy sigel znamená značka či lépe samoznak v těsnopise. Těžko bychom hledali nějakou souvislost mezi tímto slovem a pojmenováním jedné z hlavních postav Čapkovy hry. Další varianty jsou ovšem podstatně zajímavější. Siegel znamená pečeť či razítko a slovo sieg vítězství.

Další příznak cizích pojmenování můžeme shledat v názvech nemocí a léků. V nich můžeme rozpoznat slova původem z latiny a v samotném pojmenování bílé nemoci jako nemoci Čengovy je patrná souvislost s čínštinou. Příznak vzdálených cizích krajů je patrný nejen podle názvů jednotlivých objektů, ale postavy se v dramatu zmiňují o tom, že se Čengova nemoc prvně objevila v Číně. Pokusy, které měly zjistit, zda se dá bílá nemoc naočkovat člověku, na sobě vyzkoušel lékař Hirota v Tokiu. Další experimenty probíhaly na různých klinikách světa. Bílá nemoc není chorobou, která by napadla jeden určitý stát, ale zachvátila celé lidstvo. V textu se autor nezmiňuje o nějakém cizím státě a nevypráví o jeho státním zřízení, ale prvky cizích krajů jsou zde přesto patrné právě prostřednictvím názvů a pojmenování osob a věcí. Autor tak z jiného úhlu pohledu využívá jednoho z prvků utopie a v textu nás odkazuje k starověkým civilizacím jako bylo Řecko či Čína.

V klasických utopiích se kromě cizího jazyka a cizí krajiny objevuje také postava objevitele, který je obyvateli země, jež navštíví, považován za exotického a cizího. Karel Čapek dal svému doktoru Galénovi příznak exotičnosti. Nejedná se pouze o jeho cizokrajné jméno, ale v rozhovoru s dvorním radou Galén přiznává, že je cizinec: „Dr. Galén: Já bych svou metodu vyzkoušel na vaší klinice, pane dvorní rado. Dvorní rada: Na mé klinice? To je ovšem dětinství. Vy jste – původem cizinec, ne? Dr. Galén: Ano, prosím. Původem Řek, z Pergama.“³⁵ Přehodnocuje se tím dosavadní utopie, která byla konstruována tak, že objevitel přichází jako cizinec do neznámých končin a dozvídá se o jejich uspořádání společnosti. Galén ve světě *Bílé nemoci* sice žije již od dětství, ale přesto je považován za cizince. Jemu jakožto cizinci pak Karel Čapek dává schopnost vidět věci v jiných souvislostech a zároveň mu umožňuje zachránit lidstvo. Pro doktora Sigelia jsou nepřipustné nejenom Galénovy utopistické vize, ale kromě toho také skutečnost, že se jedná pouze o praktického lékaře s pokladenskou praxí a především jeho původ.

Otázku původu a Galénova cizinectví bychom v souvislosti s děním třicátých let dvacátého století mohli číst příliš aktuálně, celý problém však není obestřen aktualitou, ale nachází se v obecnější a zároveň trvalejší rovině. Zásadním cizinectvím je odlišná kultura, jež odkazuje k antickému Řecku a jeho ideálům. Jiné vnímání humanity a člověka. Stojí proti sobě kultura, jež podněcuje válku, nesnášenlivost a uniformitu, proti kultuře, která se soustřeďuje především na člověka a jeho rozum a duši.

Co se týká promluv jednotlivých postav, jsou pro ně typické četné zámlky, pomlky a tři

³⁵ Čapek, K.: *Bílá nemoc*. In: *Dramata*. Praha, ČS 1994, s. 277.

tečky. Nejvíce se tím vyznačují repliky doktora Galéna. Vyvolávají tak dojem ostýchavosti a částečně i naivity doktora Galéna. Takřka ve všech jeho replikách si můžeme povšimnout zámlky či pomlky, která většinou znázorňují váhání či nesnadné vyjádření slov postavy. Doktor Galén se vyjadřuje velmi stroze a přítomnost mlčení v jeho promluvách dokresluje jeho charakter jako nesmělého a nejistého člověka. Přitom čin, k němuž se odhodlal, by byl více očekáván od člověka vzpurného a dominantního. Jeho slova jsou spíše než ostýchavá opatrná. Nejčastěji používaná věta v jeho promluvách je: „ne, prosím, to bych nemohl“. Tuto mnohokrát opakovanou repliku kritizuje ve stejnojmenné studii rovněž Arne Novák. Vytýká mu nejen již zmíněnou pochybnou aktualitu, ale také nevypracovanou psychologii postav maršála, Sigelia, barona Krüga i samotného Galéna. Jejich charaktery mu připadají stejně nepropracované jako jejich repliky.³⁶ Jednoduchost vyjádření charakterů postav *Bílé nemoci* nemůžeme však považovat za neúmyslnou či nepropracovanou. Právě odosobněné charakteristiky postavy, o kterých neznáme jejich minulost, jsou typické pro celou Čapkovu tvorbu. Nikdy nevypráví osud svých postav a nezahluje čtenáře složitými dějovými retrospektivami. Ať už se jedná o jeho postavy z povídek (*Boží muka*, *Trapné povídky*, *Povídky z jedné a druhé kapsy*) či jeho dramatické charaktery (*Bílá nemoc*, *Matka* a jiné), vždy se soustřeďuje na otázku současnosti a jejich aktuální konflikt. Zůstává toho o nich spoustu nevyřčeno a spoustu pouze naznačeno. Jejich minulost takřka nezmiňuje, neboť by vysvětlovala mnoho věcí, které v přítomnosti mohou nabývat nové aktuality a nových možností. Máme-li na *Bílou nemoc* pohlížet jako na antiutopii či utopii, tak by charakteristika postav, která vyplývá vlastně pouze z jejich více či méně jednoduchých a strohých replik, byla k tomuto žánru zcela adekvátní. Utopie se nesoustřeďují na minulost a nevyprávějí složité zápletky, nýbrž je jejich text zaměřen pouze na skutečnost, která se v daném díle momentálně odehrává.

Galénova replika „ne, prosím, to bych nemohl“ není pouhou frází, ale dokresluje jeho celkovou charakteristiku. Vychází z úst lékaře, jenž byl celou dobu na okraji vědeckého zájmu, je tedy skromným návštěvníkem známé kliniky a zároveň je v ní skryt ostých a zásadovost jeho postoje. Ostatní postavy ve svých promluvách nemají tolik zámlk, ale jejich jazyk se vyznačuje jinými prvky. Dvorní rada Sigelius před novináři užívá vybraná slova a snaží se co nejvíce vychválit schopnosti své kliniky. V dialogích s maršálem je naopak velmi skromný a úslušný. Oslovuje maršála Vaše excelence a z jeho chování je patrné prospěchářství a umělá úcta k nadřazené osobě. Jazyk všech postav *Bílé nemoci* je velmi blízký každodenní běžné mluvě. Z utopistických prvků bychom mohli nalézt pouze cizí jména pro označení léků, názvů nemoci a některých vlastních jmen protagonistů.

Mezi jazykové prostředky, které jsou užívány v antiutopistických dílech bychom mohli

³⁶ Novák, A.: „Ne, prosím, to bych nemohl...“. *Lumír* roč. 63, č. 6, s. 318–321.

považovat dialog mezi maršálem a baronem Krügem v pátém obrazu druhého jednání. Dva protagonisté spolu vedou běžný rozhovor o průběhu výroby zbraní. Baron Krüg maršála informuje o číslech a procentech, která se jim během několika týdnů podařila navýšit. Úsečné informace o zbrojení jsou prokládány otázkami na Krügova syna a především skutečností, že je baron nakažen malomocenstvím. Maršál tuto informaci přijme s lítostí, ale ani tak se nesnaží změnit svůj plán o rozpoutání války. Raději barona nabádá ke lži, aby zbrojení zastavil na pouhých čtrnáct dnů, během nichž ho doktor Galén vyléčí. To ovšem baron odmítá, neboť by to nebyla rovnocenná hra. Raději se snaží přesvědčit maršála, aby vyhověl Galénovým podmínkám a zastavil zbrojení. Všechny významné postavy dramatu (maršál, baron Krüg, Galén) spojuje čest a oddanost jejich vizím. Galén obětuje několik malomocných, než aby svět zůstal takovým, jakým byl doposud. Baron Krüg by mohl doktora obelhat a zastavit zbrojení jen po dobu, co bude léčen, ale to odporuje jeho osobní morálce. A nakonec je tu charakter maršála, který v zájmu vyšších cílů raději obětuje svého nejlepšího přítele, než aby ustoupil a prokázal slabou vůli a tedy i slabou víru ve svůj ideál. Antiutopistickou formu jazyka v promluvě postav můžeme shledat ve vyjmenování čísel a počtu procent jako by šlo o pouhý seznam. Se stejnou lhostejností se pak ve stejném obraze sdělují informace o nakažení barona Krüga. Stává se jen další položkou na dlouhém seznamu informací, které potřebuje maršálovi sdělit. Jedná se o unifikaci jakýchkoli emocionálních výpadů. Baronův zdravotní stav a budoucnost jeho života se stává součástí systému stejně tak jako každá zbraň, kterou ve svém zbrojařském závodě nechal vyrobit.

O jazyce *Bílé nemoci* lze říci, že co nejvíce napodobuje všední, každodenní promluvy. Tím se velmi přibližuje chápání celého díla jako reality, skutečné přítomnosti. Přestože zde můžeme nalézt jazykové prostředky, jež mohou připomínat klasické utopie (cizí názvy předmětů, nemocí, léků a vlastních jmen některých protagonistů), v žádném ohledu se text nesnaží evokovat jiný svět prostřednictvím speciálně smyšleného či použitého jazyka. Obdobně je tomu také u antiutopistických prvků jazyka. Nejsou příliš zřetelné a početné, více s touto motivikou pracuje Jiří Foustka (viz kapitola 5.2), přesto nám však pátý obraz druhého jednání nápadně připomíná jazykové postupy, jež můžeme spatřit též v antiutopistických dílech zahraničních autorů nebo v unifikaci promluv mloků ve *Válce s mloky*. Autor pro dramatický text zvolil nepříznačový jazyk. Právě jeho užití se stalo příznakem pro vyjádření zásadního postoje, jež se objevuje v celé Čapkově tvorbě. Všedností a nenápadností jazykového vyjádření dokáže postihnout právě ty nejdůležitější momenty nejen dějové linie hry, ale celého autorova pohledu na člověka.

4. 3. Prostor a čas dramatu

Jedním z dalších typických znaků utopií a antiutopií je jejich pojetí prostoru a času. Vždycky se jedná o abstraktní prostor a abstraktní čas. U klasických utopií je to vymyšlený ostrov či dálná krajina. V utopiích 19. století a století dvacátého se prostor utopických děl začíná velmi podobat moderní době. Antiutopie 20. století jsou také začleněny do abstraktního prostoru přibližující se prostředí moderní doby, ale jejich prostor je omezen nejenom hranicemi země, ale především hranicemi, které určuje daná společnost. V *Domě o dvou tisíci patrech* jsou obyvatelé omezeni pouze na život v něm, to co se odehrává mimo prostory domu neznají a nikdy okolní svět neviděli. V Orwellově *1984* jsou obyvatelé omezováni prostorem jednoho města a stejně se musí zdržovat nejvíce ve svých domovech, přičemž jsou stále monitorováni.

V *Bílé nemoci* se nachází hned několik prostorů. Ten základní prostor je zcela abstraktní, smyšlená země, v jejímž čele je vojenský maršál. Můžeme je rozdělit na čtyři prostory. V prvním prostoru se Maršál snaží dosáhnout své vlastní utopické vize. Pověřuje zbrojovku barona Krüga, aby neustále vyráběla stále více zbraní. Snaží se tak dobrat svého cíle, což je pro něj vyhraná válka, která mu přinese slávu a respekt občanů v zemi. Válka podle něj zaručuje spokojenost a hrdost národa. Obyvatelé země jsou natolik zfanatizováni, že jeho úsilí vydané do válečného tažení podporují a válku s nadšením očekávají. Každá utopie má mít svá pravidla, svůj řád. Maršálovým jediným pravidlem či řádem je stále se navyšující výroba válečných zbraní a ovlivňování veřejnosti.

V opozici k maršálovu světu je zde prostor Galénova boje za věčný mír. Jeho utopistická vize má opět jen jeden řád, jen jedno pravidlo, kterým je mír a humanita. V replikách několika postav se setkáváme s tím, že je Galén nazýván utopistickým vyděračem či hloupým humanistou. Cíl, který si vytyčil a jehož chce dosáhnout je pro něj natolik důležitý, že se zbavuje té základní humanity, na kterou přísahal. Odmítá léčit nemocné a bez okolků léčí jen velmi chudé pacienty, kteří nemají na společenské dění žádný vliv.

V dobových recenzích byl právě tento prvek striktně odmítán a zavrhován veřejností. Lékař, který odmítá léčit nemocné, se nemůže považovat za humanistu. Galén sice odmítl léčit malomocné, kteří byli bohatí či vlivní, ale dal jim možnost výběru. Pokud by se svého postavení vzdali a postavili by se na místo války na stranu míru, vyléčil by je. Nejde tedy o plné odmítání péče či záchrany lidí, ale spíše o střetnutí dvou ideálů. Galén svým nemocným ponechává právo volby. Kdyby jen jeden nemocný souhlasil s Galénovým požadavkem, znamenalo by to, že se doktorova utopie začíná naplňovat. K prolínání maršálova a Galénova prostoru dojde v momentě, kdy se maršál rozhodne stát vyslancem míru. Galénova utopie by nakonec mohla dojít svého dovršení. Oba představitelé se však snažili ovlivnit lidi nějakými prostředky, ať už to byla

válka či lék. Kdyby Galén skutečně vyléčil maršála a ten by se doopravdy stal vyslancem míru, tak by si lidstvo svou cestu nevybralo samo, ale byla by mu vnucena. Toho se autor vyvaroval a obě hlavní postavy byly zničeny.

Třetím prostorem je mikrosvět, který můžeme rozdělit na mikrosvět postav matky a otce a na mikrosvět novinářů. Novináři jsou jen jakýmsi posly, kteří nezaujatě informují své čtenáře o situaci. Nepřiklání se ani na jednu, ani na druhou stranu. Rozhodující je pro ně pouze informace. Tím zajímavějším mikrosvěttem jsou obrazy, v nichž vystupují matka s otcem. Je to ukázka toho, jak běžný člověk žije netečně vůči světodějným událostem. Typický výstup otce čtoucího noviny, který zprávy o bílé nemoci čte s naprostým nezájmem a vůbec mu nepřijde na mysl, že by mohla postihnout také jeho rodinu. Otec se zastává maršálova postoje, protože se ho žádný z aktuálních problémů netýká. Na vojenskou službu je už příliš starý a bílá nemoc ho zatím nepostihla. Nemá tedy jediný důvod znepokojovat se a narušovat svůj malý prostor.

Matka je v tomto ohledu jiná. Je představitelkou humanity. Malomocné sousedce z domu přináší alespoň nějaké jídlo. Války se obává, poněvadž v ní vidí hrozbu nejenom pro své děti, ale pro všechny lidi a vidí za ní jen bolest. Jejich mikrosvět je narušen až ve chvíli, kdy otec dostane díky stále se navyšujícímu počtu malomocných místo ředitele ve zbrojovce barona Krüga. Otec to považuje za svůj úspěch a nadále je netečný vůči problémům, které trápí stále větší počet populace. Ani v momentě, kdy jeho žena onemocní bílou nemocí a jdou žádat o pomoc Galéna, neustoupí. Galén jeho ženu vyléčí na oplátku za to, že se otec vzdá své funkce a bude bojovat za mír, na to jen odpovídá: „Pojď! Je to bezcitný padouch! O takové místo by člověka připravil.“³⁷ Otec je příliš zaslepen svým náhlým pracovním postupem, než aby dokázal vykročit ze svého mikrosvěta a uvědomit si důsledky svého rozhodnutí.

Předchozí prostory odpovídaly buď utopistickým představám, anebo se jednalo o mikrosvět netečných lidí vůči jakémukoli dění. Skutečným antiutopickým prostorem je však místo, o kterém se postavy zmiňují jen v souvislosti s krajním řešením situace. Jedná se o prostor za ostnatými dráty. Do tohoto striktně ohraničeného místa mají být umístěni všichni malomocní, které odmítá Galén vyléčit a kterým klinika dvorního rady Sigelia už nemůže pomoci. Z izolace, která má minimalizovat nebezpečí šíření nákazy, nemají lidé možnost úniku. Funguje zde řád, který jim neumožňuje spojení s okolním světem. Podstatným znakem antiutopií je unifikace lidí tak, aby se co nejvíce potlačila jejich individualita. Proto se setkáváme s tím, že v antiutopických dílech nemají lidé jména, ale čísla, nebo jsou spojovány nějakým jiným společným znakem. Ve Weissově *Domu o tisíci otcích* jsou všichni obyvatelé domu slepí a všechny nemocné v Čapkově dramatu spojuje bílá skvrna, která se stává jejich hlavním rozlišovacím znamením.

³⁷ Čapek, K.: Bílá nemoc. In: *Dramata*. Praha, ČS 1994, s. 309.

Kromě prostoru hraje významnou úlohu také čas, jenž se v utopických dílech takřka neproměňuje a jakoby ulpívá v utopistickém a antiutopistickém světě. Čas dramatického textu je také naprosto abstraktní, nevíme v jaké době se drama přesně odehrává. Děj může probíhat v řádu několika let, měsíců, dní nebo i hodin. Pro utopistické prostory čas nehraje přílišnou roli a nejsou jím omezovány. V divadelní inscenaci *Bílé nemoci* však diváci a recenzenti hry rozpoznávali svou současnost. Čapek nepopíral, že dílo napsal v reakci na aktuální dění. Přestože zde není explicitně jmenována země, národnost ani čas, ve kterém se děj dramatu odehrává, diváci usuzovali, že se jedná o jejich současnost. Autor docílil popření distance mezi skutečností a utopistickou vizí.

5. Konfrontace utopistických rysů Bílé nemoci a Děla života

5.1. Profesor Olin a doktor Galén

V souvislosti s historií vzniku námětu dramatu Karla Čapka *Bílá nemoc* se nabízí srovnání s divadelní hrou Jiřího Foustky *Dělo života*. Obě dramata reflektují aktuální události doby a částečně k tomu využívají utopistické prvky. Karel Čapek děj svého dramatu cíleně strukturuje tak, aby nevypovídalo nic o žádné konkrétní době a konkrétní zemi. Divadelní hra se snaží být co nejvíce odpoutána od skutečnosti. Zároveň je utopii ponechán odstup od konkrétních představ konkrétního řešení společenského uspořádání. *Dělo života* naopak obsahuje spoustu politických narážek a četné odkazy na reálné postavy, jež byly součástí tehdejšího společenského dění. Dějová linie dramatu je narušována přímým apelem na diváky, kteří jsou vybízeni k veřejné aktivitě a také k protestům proti stávajícímu stavu.

Základní ideou k napsání *Děla života* byla pro Jiřího Foustku představa, že by měl být svět spravován racionálně. Měli by ho řídit odborníci pro život, odborníci na práci a odborníci na hospodářství. To jsou podle Foustky lékaři, technici a národohospodáři. Autor se domníval, že by se lidem mělo názorně ukázat, co by se dalo ze světa udělat, kdyby nebyl spravován naslepo, jak tomu podle něj bylo doposud.³⁸ Ve svém díle se tedy snaží o jakýsi nástin toho, jak by věci vypadaly, kdyby se jejich vedení a kontrole nad nimi ujali odborníci.

Jiří Foustka vytváří postavu lékaře, který má ve svých rukou něco, co lidé zoufale potřebují, ale je ochoten jim to vydat pouze v případě, když ponechají v jeho moci léčení lidské společnosti. Karel Čapek v předmluvě k prvnímu vydání *Děla života* v roce 1937 zmiňuje, že: „tím se stane diktátorem a pánem světa; vypracuje ideální ústavu, postavenou na čistých a pozitivních zákonech života. Tady by se dalo ukázat, jak by vypadal svět, kdyby politiku nahradil vědecky vyspělý rozum.“³⁹

Lékařská práce je v podstatě konzervativní činností, neboť každý doktor se snaží uchovat lidský život, který se vyléčením stává silnějším. Stejnou metodu používají rovněž profesor Olin a doktor Galén. Bojují o lepší životy svých lidí. Nicméně Jiří Foustka posunul význam lékaře z člověka, který léčí nemoci a pomáhá lidem k zachování jejich životů, na člověka, jenž se stává fyzikem a vynálezcem. Snaží se objevit nebývalé metody, k čemuž mu pomáhají fyzikální síly a nejrůznější přístroje. Foustka původně počítal s tím, že profesor Olin docílí svého záměru a pak mu bude skutečně umožněno ozdravit lidskou společnost. V takovém případě by pak vstoupila

³⁸ Čapek, K.: Historie jednoho námětu. In: *O umění a kultuře III*. Praha, Československý spisovatel 1986, s. 724. Též in: *Dělo života*. Praha 1937, s. 5.

³⁹ Tamtéž, s. 724.

v platnost jeho ústava, kterou prohlašuje celému světu jako jediný možný a jediný platný řád. Ta je vyhlášena ve druhém dějství a třetím obraze. Nesděluje ji ovšem sám profesor Olin, ale využívá k tomu mužský a ženský sbor, jenž se v prohlašování jednotlivých bodů střídá:

„Muž. Sbor: Lidský život má cenu.

Žen. Sbor: Jedině lidský život má cenu.

Muž. Sbor: Mravní zákon budiž mírou všeho.

Žen. Sbor: Člověk nebude vládnout člověku.

Muž. Sbor: A všechny věci mu budou sloužit.

Žen. Sbor: Bude postaráno o duši člověka.

Muž. Sbor: Střed života položen bude sem na zemi.

Žen. Sbor: A láska k věcem bude uvedena v soulad s láskou člověka k člověku.

Muž. Sbor: Každý bude čas od času přezkoušen, špatné sítě odděleno od dobrého tak, aby se nemohlo množit.

Žen. Sbor: A plevy oddělené od zrna zničeny.

Muž. Sbor: Kdo může, bude pracovat.

Žen. Sbor: Ale jen za svoji práci bude jeden každý odměněn.

Muž. Sbor: Všechny hranice mezi lidmi, jež nestvořila příroda, budou zrušeny.

Žen. Sbor: A lidstvo sdruženo v celky dle potřeb svého těla i duše a ne dle síly vojsk.

Muž. Sbor: Aby ponechán byl člověku čas pro duši, bude položena hranice jeho majetku.

Žen. Sbor: Rodina bude základem života, a každému bude pomoheno, aby brzo našel toho, koho by nejvíce mohl mít rád, a s nímž by mohl setrvat po všechny dny svého žití.

Muž. sbor: Aby jeden každý nalézt mohl domov po celém světě, naučí se všichni kromě svého rodného jazyka řeči všem společné.

Žen. sbor: Na prvé místo postavení budou ti, kdo lidstvo učí, léčí a tvoří pro krásu a vědomosti.

Muž. sbor: Nebude bráno z pokladů země, leč, že by jich lidé potřebovali.

Žen. sbor: A pamatováno bude při tom na budoucí.

Muž. sbor: Prospěch jednotlivce nesmí býti na škodu celku.

Žen. sbor: Ale všech schopností každého bude co nejlépe využito.

Muž. sbor: Končí se vláda násilí a hmoty.

Žen. sbor: A nastupuje navždy vláda ducha.

Muž. sbor: Štěstí každého přestává být hříčkou osudu a cílem nenávisti.

Žen. sbor: Ale stává se zájmem všech.

Muž. sbor: Co kdo získal prací, bude mu zaručeno, a zemře, kdo by vtáhl ruku na to;

Žen. sbor: stejně zemře ten, kdo by vzal majetek celku.

Muž. sbor: Ničí bůh neobrátil se proti bohu druhého člověka

Žen. sbor: a národy nebudou učeny vzájemné nenávisti, ale lásce, úctě a porozumění.

Muž. s žen. sbor společně: Nade vším bude pak stát nejvyšší příkaz: Společně, společně, společně.⁴⁰

Tím, že Foustka pro svolávání ústavy nového státu zvolil mužský a ženský sbor a nikoli samotného Olina, své dílo tímto prvkem připodobnil nejen antiutopistickým dílům, v nichž se lidé dozvídají pravidla prostřednictvím někoho či něčeho třetího. Ale celková struktura může silně připomínat úlohu chóru, jež byla zastávána v antických dramatech. Antický chór byl kolektivní postavou, jejímž posláním bylo vyjadřovat veřejné mínění.

Profesor Olin je už velmi záhy, ve druhém obraze prvního dějství, pokoušen zlákan mocí svého vynálezu. Objeví paprsky, které mu pomohou vyléčit zhoubnou nemoc. Náhodně zjistí, že se ty samé paprsky dají využít také k usmrcení všeho živého na dosah několika kilometrů. Paprsky musí ještě řádně přezkoumat a výzkumu obětuje veškerá laboratorní zvířata, včetně Pacinky, která se stala domácím mazlíčkem laboratorních pracovníků. Profesorova neústupnost v cestě za vyššími cíli, jež jeho nejbližšími kolegy vnímána jako krutost, se projevuje již v momentě, kdy se profesor Olin rozhodne pro výzkumné účely použít právě Pacinku. Je to jediná blízká živá bytost Olinova spolupracovníka dr. Mihalyho a Marie, pro niž je toto zvíře ztělesněním svobody: „Mám vůbec ráda zvířata. Mnohem víc, než lidi. Je mi vedle nich volně a svobodně, nemusím stále dávat pozor, kde se komu budu muset bránit.“⁴¹ Od této chvíle nastává zlom ve vnímání postavy profesora Olina. Dříve ho obdivoval jako nesmírně vzdělaného a pracovitého člověka, nyní ho považuje za krutého vynálezce, který omezuje svůj svět pouze na výzkum, přístroje a čísla. Postupně sílí nenávist k profesoru Olinovi, který nakonec vyústí v to, že dr. Mihaly nenamíří smrtelné paprsky na lidstvo, ale na původce idey vlády odborníků, profesora Olina.

Foustkův lékař bojuje za svou utopii „obrannou válkou“⁴², která mu má dopomoci k uskutečnění jeho vize. Svět považuje za prohnitý a jedinou naději shledává v nové generaci lidí, která se musí teprve narodit. Současné lidstvo chce ke změně přinutit pomocí výhružek. Pokud se současný svět nepodvolí jeho ústavě a jeho myšlenkám, rozhodne se ho zničit pomocí náhodně objevených paprsků, jež měly původně sloužit ke záchraně lidstva.

Paradoxní je polarita profesora Olina a jeho bratra Petra. Profesor Olin stojí na straně obranného boje, zatímco jeho bratr je generál a náplní jeho života je právě to, proti čemuž se Olin snaží bojovat. Olin chce proti válce bojovat a Petra válka živí. Mají protichůdné zájmy, ale spojuje je touha po moci a vládnutí. Profesor Olin sice zpočátku nechtěl být vládcem světa, šlo mu jen o

⁴⁰ Foustka, J.: *Dělo života*, Praha, Fr. Borový 1937, s. 76–78.

⁴¹ Tamtéž, s. 28.

⁴² Tamtéž, s. 40.

zamezení přibývání dalších válečných obětí. V tom se ideály Galéna i Olina prostupují. Oba se snaží naplnit svojí vizi prostřednictvím utopického objektu – v případě Galéna je to lék proti bílé nemoci, v případě profesora Olina se jedná o ničivé paprsky. Foustkův hrdina se však postupně stává zajatcem svého objevu a příliš si uvědomuje moc a dosah děsivého vynálezu. S jeho bratrem ho spojuje touha po ovládnutí světa. Díky Petrovi mají ohromnou armádu a díky Olinovi disponují nejničivějším možným nástrojem.

Foustkův profesor prochází celkem třemi fázemi. Nejprve se čtenáři, respektive divákovi, představí jako lékař, jenž se pokouší najít lék na zatím nevyléčitelnou rakovinu. Dozvídáme se o něm, že mu během bombardování zahynul syn a jeho postoj k válce je tudíž silně negativní. V druhé fázi se z lékaře stává nadšený vynálezce, jenž náhodou přijde na ohromný objev a plně se začne věnovat jeho zdokonalování. Profesor Olin začíná postupně podléhat moci, kterou v sobě jeho vynález skrývá, a demaskují se všechny sféry lidského jednání.

Z původně nenásilného vědce se stává agresor. Ve chvíli, kdy se sám ujímá zničení lidstva a rozhodne se vlastní rukou obrátit ničivé paprsky na své rukojmí, stává se jedním z vojáků. Na začátku dramatu považuje obrannou válku za nutnost, ale ke konci se jeho válka stává stejně útočnou, jako válka maršála či barona Krüga v Čapkově *Bílé nemoci*. Právě ten moment, kdy se rozhodne zničit svou vlastní rukou svět, se pro Foustkovo drama stává bodem zlomu. Je to rozhodující okamžik, ve kterém se dr. Mihaly rozhodne jednat a obrátí paprsky proti svému profesorovi. Jak již bylo zmíněno bod zlomu vždy ukáže zranitelnost utopie. To z ní dělá pouhou vizi, která nedojde svého naplnění. Doktor Galén i profesor Olin byli zastaveni nikoliv nějakou vyšší mocí, ale obyčejnými lidmi. Galéna ušlapal rozběsněný dav a profesora Olina dostihla pomsta za jeho neústupnost rukou svého vlastního spolupracovníka. Zánik byl v obou případech nevyhnutelný, neboť se snažili vnutit společnosti nějaký řád a smysl budoucnosti. Na něj si ovšem každá společnost musí přijít sama.

Psychologie postavy profesora Olina v sobě skýtá několik masek. Jak již bylo řečeno patří mezi ně tři fáze: lékař, vynálezce, vojenský agresor. Foustkův lékař odhaluje své vnitřní pochody ještě z jiného úhlu pohledu. Objevuje se také jako otec, jenž přišel o svého syna během válečného bombardování. Smutek a zášť ho udělala vůči okolnímu světu necitelným. Dovedl se soustředit jen na své vlastní ideály a snahu o zbavení světa toho, co zahubilo jeho nejbližší bytost. Původně se naplno věnuje jen svojí práci, přičemž se ve svých promluvách občas zmíní o zesnulém synovi. Později se stejnou naléhavostí věnuje vynalezení ničivého prostředku.

Doktor Galén se neproměňuje z lékaře na vynálezce a později na vojáka. Od počátku zastává svou lékařskou profesi, nicméně bojovníkem za lepší řád je také. Karel Čapek si svého lékaře představoval jako nesmiřitelného antagonistu diktatur. Autor dospěl k myšlenkovému závěru,

ve kterém postavě lékaře nemá jít o pouhou vládu nad světem, tak je tomu v případě profesora Olina, ale o obranu každého člověka. Galén světu nepředkládá novou ústavu a nový řád, snaží se apelovat pouze na každého jednotlivého člověka a změnit jeho vůli. Čapek v již zmíněné předmluvě dramatu o Galénovi napsal: „[...] ve jménu tohoto práva, jež mu je dáno bránit, nutně se setkává s ideologií, která v člověku nevidí nic víc než nástroj zájmů národních nebo státních. [...] tím také nabyl pro mne nové aktuality v době, kdy humanita, demokracie, lidské právo a osobní svoboda jsou vlastně v defensivě.“⁴³

Oba lékaři se staví do pozice obranného boje. Bojují proti válce a násilí, které válka přináší. V jejich světech kromě války řadí také nevyléčitelné choroby, které ještě více rozšiřují počty mrtvých. Profesor Olin stejně tak jako doktor Galén disponuje prostředkem, který může lidstvu pomoci od jeho zhoubných nádorů. V zájmu proměny světa se však tito lékaři rozhodnou lék vydat jen po té, co lidé splní jejich podmínky. Doposud by se charakteristika těchto dvou postav dvou odlišných dramát mohla zdát totožná. Rozdílné je však samotné pojetí a povaha doktorů. Profesor Olin jak už bylo zmíněno projde během divadelní hry třemi fázemi lidského jednání. Doktor Galén působí jako naivní nesmělý člověk, přesto však neustoupí ze svých zásad. Oba dva svým způsobem používají společenský nátlak pro naplnění svých ideálů. Profesor Olin se na konci stává skutečným vojákem, jenž je rozhodnut zasáhnout. Doktor Galén svým lidem dává možnost volby. Neútočí ani na ně nemíří žádnou ničivou silou. Pouze se je snaží přivést k humanismu.

Hrdinové bojující za své utopie v těchto dvou dramatech museli být zabiti a jejich lidstva si svou vlastní cestu musela nakonec vybrat sama. Autoři těchto divadelních her došli k závěru, že lidem nelze vnutit spásu, dokud k ní nedospějí sami ze sebe, svobodně z vlastního mravního úsilí. Karel Čapek to nazývá polemikou s vůdcovstvím, protože se jedná o obranu demokratického a svobodného života, který se nakonec brání každé tyranii, a to i tyranii mesiášské. Olin chtěl násilím a předpisem učinit člověka lepší bytostí, Galén ho strachem ze smrti chtěl přesvědčit o návratu k humanitě. Nikdy však nebude pokrokem života, co nevykvete z lidské svobody a mravní součinnosti.⁴⁴

⁴³ Čapek, K.: Historie jednoho námětu. In: *O umění a kultuře III*. Praha, Československý spisovatel 1986, s. 724. (Též in: *Dělo života*. Praha 1937, s. 8.)

⁴⁴ Tamtéž, s. 725.

5. 2. Jazyk dramatu

Titul *Dělo života* je označen podtitulem *Hra do budoucnosti*. Název předznamenává, čím se chce divadelní hra stát. Nejedná se o pouhou vysněnou, nijak nepropracovanou vizi jednoho spisovatele, ale o konkrétní myšlenky představy budoucího společenského řádu, jež jsou zasazeny do fantaskního prostředí. Divadelní hra se nachází na rozmezí několika literárních přístupů. Prolíná se zde politický pamflet, utopie, science fiction a alegorie. Přičemž ani jeden z těchto postupů neobsahuje nějaký specifický či smyšlený jazyk a stejně tak jako Bílá nemoc, působí pro čtenáře či diváka přítomně a necizokrajně.

Na samém počátku hry, hned v prologu, působí na čtenáře tajemná postava, jež vede rozsáhlý monolog. Politika je v něm označována za největší zlo společnosti a měla by být tedy proto smazána ze společenského prostředí. Za významnou součást společnosti považuje vědu, vědeckou práci a především odborníky, kteří dokáží vézt a hlídat společnost mnohem lépe než političtí představitelé a systém, kteří utvořili. Jiří Foustka popisuje politiku jako něco, co zapříčinilo neporozumění, hašteřivost a násilí. Politika zapříčinila úbytek svobodného úsudku, a proto je pro člověka jen přítěží. Politiku neuznává jako součást věd formujících společnost a snaží se jí zcela potlačit. Tím se vlastně stává jedním z antiutopistických diktátorů. Stejně tak jako svět, který je ovládán politikou, vyhovuje pouze určité části společnosti, tak svět, který si skrze profesora Olina představoval Jiří Foustka, činí totéž. Stává se ideálním prostředím pouze pro určitou skupinu lidí ve společnosti, respektive pro odborníky, kteří mají stát v čele budoucího státního uspořádání.

Promluva hlasu postavy v prologu apeluje na diváka k nějaké změně, snaží se ho vyburcovat k činům. Přesně pojmenovává problémy, jež ho tíží a je stylizován tak, aby to vypadalo, jakoby byla daná slova produkována autorem hry: „Já nechci psát úspěšnou hru, kde všechno jede jako na másle, a kde diváci se mohou uvrtnout nedočkavostí, jak to vlastně dopadne. Co s tím tady. Hrozně mne bolí srdce. Za vás za všechny, kteří možná zítra budete v seznamu mrtvých. Válka a zbytečná smrt – to je to, co mi tak hrozně leží na srdci, že mne až bolí.“⁴⁵ Přestože se hlas postavy v prologu vymezuje negativně vůči politice, jeho jazyk a promluva jsou nesené v duchu programového politického textu. Patrné jsou přímé odkazy na recipienta, přesvědčovací funkce či obvyklé fráze (například: jede jako na másle, něco je jako fata morgana či bolí mne u srdce, které jsou pro podobné texty příznakové).

Lékařské prostředí je v *Dělu života* popisováno spíše jako technická laboratoř, ve které se vyrábějí ty nejničivější zbraně. Mikroskopy, nejrůznější přístroje a látky a průběh vzniku paprsků je v díle popisován velmi detailně. Touto strukturou by se dílo řadilo lépe mezi vědecké utopie či ještě

⁴⁵ Foustka, J.: *Dělo života*. Praha, Fr. Borový 1937, s. 16.

přesněji mezi v té době nově vznikající žánr science fiction. V nich je kladen důraz na proces vzniku mocného přístroje, který je pak využíván většinou ke katastrofálním důsledkům. Tento postup v Čapkově *Bílé nemoci* nenajdeme. Karel Čapek se nezabývá procesem vzniku Galénova léčebného prostředku a ani nikterak nepopisuje jeho účinky či vlastnosti. V *Bílé nemoci* se lék stává imaginární ampulí, která v sobě skrývá naději na přežití. Technické popisy dávají dílu Jiřího Foustky vědecko-fantastický rozměr.

Kromě této dimenze zde můžeme shledat obdobné antiutopistické prvky jazyka, jež zahrnuje také *Bílá nemoc*. Můžeme sem zařadit odcizené vyjmenovávání seznamu nemocných a druhu rakoviny, jíž jsou postiženi. Lidé se stávají jen neosobním seznamem a jakmile se na něm jednou objeví, tak je jejich naděje na přežití den ode dne menší. Podobně odcizeně je přistupováno rovněž k Čapkovým malomocným na Lilienthalově klinice, ti ovšem nemají ani žádná jména. Další paralelu je možno zpozorovat ve výčtu vyrobených zbraní zbrojovky barona Krüga a výčtu stupňů paprsků a v obětování laboratorních zvířat profesora Olina. Tyto výčty se stávají číselnými řadami, jež rozhodují o budoucnosti společnosti.

Typické jsou projevy nadřazenosti a velikášství: „Ale my stvoříme nového člověka, krásného, zdravého, velikého a dobrého. Stvoříme ho ze sil, které jsou v něm samotném. Přinutíme ho, aby svrhnul všechny ty okovy, které ho drží u země a zvedneme ho tak vysoko, kam až duch dolétne.“⁴⁶ V promluvách profesora Olina se čteně vyskytují náznaky nadřazenosti a mesiášského komplexu, kdy se profesor Olin považuje za jediného možného zachránce společnosti. V Čapkově dramatu takovouto dimenzi nenajdeme. Galén se nepovažuje za mesiáše ani za vládce, snaží se jen svými prostředky, aby se lidé sami od sebe změnili. V Čapkově jazyce nejsou patrná velikášská slova ani monology, jež by upozorňovaly na jedinečnost jakékoli z postav hry. Text zůstává po jazykové stránce pokud možno co nejprostší.

5. 3. Prostor a čas

Přesné časové vymezení nabývá tendence vnímat dílo ryze aktuálně, spíše jako kritiku soudobé společnosti a apel na ni. Tímto prostředkem je dílo silně propojeno se skutečností, ale oddaluje se tím tak od principů vnímání času v utopických a dystopických dílech. V utopických a dystopických dílech je sice také navozen dojem skutečnosti či reálnosti, ale pracují s jinými prostředky. Nevymezují přesný čas ani prostor, ale využívají aktuálních situací, které parafrázuji tajemnými motivy či náznaky.

⁴⁶ Foustka, J.: *Dělo života*. Praha, Fr. Borový 1937, s. 49.

Co se prostoru týče, můžeme ho obdobně jako v dramatu Karla Čapka vymezit do několika kategorií. Prvním prostorem je utopický svět profesora Olina. Soustřeďuje se především na výzkumnou laboratoř profesora Olina a na jeho vizi záchrany světa. V tomto prostoru jde všechno, co není v zájmu ideálu stranou. Profesor Olin obětuje veškerá laboratorní zvířata společně s mazlíčkem kliniky, jen proto, aby dokončil řadu pokusů a mohl si být jistý, že jeho vynález funguje. Z počátku byl hlavním zájmem jeho prostoru světový mír a nový řád v duchu morální společnosti, ten se postupem času obměňuje a hlavní pozornost se přemísťuje na geniální vynález.

Dalším prostorem je stejně tak jako u Čapka svět médií. U Foustky je význam médií ještě více zdůrazněn. Karel Čapek využívá tištěného média jako hlavní tribuny. Foustka se kromě tištěného média orientuje také na rádio a rozhlas, díky němuž se jeho požadavky dostanou k co nejvíce lidem. V mediálních prostředcích, které jsou užity v dílech obou autorů, můžeme spatřit spojitost s prostředky, jež později užívá také George Orwell v próze *1984*. Rozhlas, či u Orwella lépe řečeno speaker, funguje jako donucovací a přesvědčovací nástroj. Lidé jsou seznámeni s požadavky a úkony, které musí nutně splnit a jsou také obeznámeni s kroky, které budou následovat, pokud dané postuláty nesplní. Z původně informačního média se stává nástroj k šíření a udržování strachu a neustálé paniky. Orwell tezi moci médií ještě více rozvíjí a speakery, televize, mikrofony a další přístroje se stávají kontrolory pořádku ve světě prózy *1984* a zároveň informačním prostředkem pro neznámého velkého bratra. Nicméně novináři samotní jsou pouhými služebníky médií a k okolnímu světu jsou zcela lhostejní, obdobně jako je tomu v *Bílé nemoci* chtějí pouze získat informace, které následně skrze média sdělí okolnímu světu.

Třetím prostorem je motiv nadpřirozených bytostí, který je v *Dělu života* znázorněn prostřednictvím postav „dobra“ a „zla“, jež jsou zastoupeny andělem a čertem. Využití nadpřirozených prvků působí v kontextu jinak zcela explicitních dobových komentářů, které jsou vkládány do replik jednotlivých postav, poměrně nepatříčně. Čert s andělem společně umíchávají vlastnosti lidstva. Anděl jich užívá velmi střídavě, zatímco čert špatnými vlastnostmi nešetří. Celý obraz nabývá alegorického vyznění, které ironizuje morální hodnoty společnosti.

Nejzajímavějším prostorem v souvislosti s antiutopií a také s *Bílou nemocí* jsou však hranice. Jedná se o hranice území, které spadá pod nadvládu profesora Olina a možný dopad jeho smrtících paprsků. Na hranicích hlídají vojáci, kteří mají kohokoli, kdo se pokusí přejít hranice do bezpečnějšího území, zastřelit. Setkáváme se poprvé se znázorněním antiutopického prostoru, který v *Bílé nemoci* představuje prostor za ostatními dráty. Prostor, ze kterého není úniku a který pro své obyvatele znamená jakousi formu diktatury. Vstupuje sem epizodní příběh ženy a muže, kteří se snaží přejít hranice. Neutíkají kvůli tomu, že by chtěli žít lépe, bez nějakého omezení. Hranice chtějí přejít jen proto, aby nepřišli o svůj majetek. Podaří se jim proklouznout mezi

strážemi a už jsou takřka na dosah svobodného území. Během úniku se jim však rozsype pytel s věcmi a oni ho tam nechtějí nechat. Strážce je během sbírání věcí odhalí a nakonec jsou nuceni je zastřelit. Epizodní příběh dokazuje, že se mikrosvěty, v nichž lidé nevnímají závažnost situace a jsou vůči ní neteční, objevují také ve Foustkově díle. Zároveň je však důležitý prostor, který tvoří rámec celé této epizody a vyznívá stejně beznadějně jako boj proti válečnému systému.

6. Systém a řád

6. 1. Systém a řád v utopii/ antiutopii

Jednou z nejvýznamnějších příčin, proč všechny utopie a antiutopie vznikají je snaha nějakým způsobem reflektovat stávající systém a řád, případně přijít s představou řádu jiného. Hlavním impulzem utopie se stává touha po něčem odlišném, touha po lepším způsobu bytí. Touha po nějakém ideálu či po lepší budoucnosti je jednou z přirozeností lidské povahy. Takovýmto způsobem bychom mohli vyložit utopii jako pouhou fikci a představu o jiném světě, na což bychom nemuseli vymezovat speciální pojem. Vzniká z konkrétní společenské situace, která se nachází přesně mezi potřebou a nouzí vyžadující konstrukt konkrétní společnosti, jež by svět přivedl ke spokojenosti a koncepce utopistické společnosti by se šířila dále. Tímto způsobem nahlížení na utopie se zabývá Ruth Levitas⁴⁷, ale dobře si uvědomuje, že neexistuje žádná univerzální, všem společná utopie, neboť potřeby, na nichž se vytváření utopií zakládá, se v odlišných společnostech značně liší. Požadavkem daných potřeb jsou pak místo explicitních hodnot souvisejících s konkrétní strukturou společnosti a jednotlivce především pseudoobjektivní kritéria a měřítko, jež jsou vlastně záležitostmi morálního výběru či rozhodnutí.

Univerzální utopie tedy není, ale za to jsou určité prvky či motivy, které jsou všem utopiím a jejich pozdějším proměnám – antiutopiím společné. Jakákoli představa o jiné společnosti je totiž založena na nějakém řádu a systému. Na základě morálních hodnot každé jednotlivé společnosti se pak tyto řády a systémy od sebe odlišují. Podíváme-li se na vývoj utopií od Platónovy *Ústavy*, přes klasické utopie 16. století až do moderních podob utopie, antiutopie či vědecké utopie, jejich forma i představy o společenském uspořádání se v souvislosti s různými autory a především s různým obdobím vzniku děl liší, přesto však v motivu řádu můžeme shledat některé společné rysy.

Především je to nadřazenost jednoho člena či omezené skupiny společnosti, která rozhoduje o zákonech daného uspořádání a dohlíží na jejich dodržování. Na základě představy jednotlivce či

⁴⁷ Levitas, R.: *The Concept of Utopia*. Bern, Peter Lang 2010, s. 213.

úzké skupiny lidí se vytvoří systém, jenž odpovídá jejich morálním zásadám, nikoliv však skutečným potřebám společnosti. Utopistická díla se vyznačují tím, že proti danému systému nikdo neprotestuje a lidé si ani neuvědomují, že je něco špatně. Přestože ani utopistický řád společnosti není ideálem pro celou společnost daného světa, ale pouze se tak jeví, vždycky je někdo znevýhodňován a nejvíce daný systém vyhovuje právě jeho ustanoviteli. Řád v klasických utopiích, jež se soustřeďoval na vzdělání, krátkou pracovní dobu a především samovzdělávání během volného času. Tato utopie byla ovlivněna především tím, že pro většinu společnosti právě tyto body byly v 16. století nedosažitelné. Na konci 18. a v průběhu 19. století přibývají utopie socialistické, které jednotlivé body svého řádu a fungování systému zaměřují především na životní podmínky obyčejného chudého člověka. Netýkají se už jen otázek pracovní doby, ale celkově pracovních podmínek zaměstnanců a jejich vztahu k zaměstnavatelům. Řád a systém je i tentokrát navrhnout nějakou omezenou skupinou jedinců a stále je považován za kolektivní sdílení. Podstatou utopií je vlastně jakási unifikace člověka a vytvoření z jedince dav, jenž podle daných zákonů a nařízení žije spokojeně v ideální společnosti.

V utopiích první poloviny dvacátých let se již objevuje deziluze takovýchto představ. Principy jsou stejné. O tom, jaký bude v dané společnosti systém a řád rozhoduje jednotlivec či pouze malá skupina lidí. Rozhodující ovšem je, že tyto podmínky jsou většinou přijatelné a svobodné pouze pro tuto úzkou skupinu lidí a zbylá společnost ji vnímá jako útlak či bezpráví. Většina proti tomu není schopna nějak zasáhnout, ale vždy se najde jednotlivec či opět úzká skupina jednotlivců, která je schopná problém nějakým způsobem řešit a odporovat danému systému. Celý systém pak není považován za ideální, tak jak je tomu v utopiích, ale naopak je vnímán společností, která v daném systému žije, jako antiutopie a je tedy nutno proti němu bojovat. Takový boj pak nevyužívá nějakých válečných zbraní, ale snaží se napadnout systém v jeho samotném jádru a rozvrátit jednotlivé prvky řádu. Specifickým rysem antiutopistického systému je skutečnost, že je v dané společnosti zcela potlačena identita jednotlivce. Tento prvek se objevoval již v utopiích. V nich ovšem nebyl jednotlivec ze společnosti zcela vyřazen, pouze se upřednostňoval nejprve kolektivní záměr. V samotném řádu klasických utopií ale byl prostor pro každého jednotlivého člověka a ten se mohl nějakým způsobem (většinou intelektuálně) rozvíjet.

Antiutopie tento prvek vyhrocuje a pro jednotlivce se již nenachází žádný prostor. Vše je podřízeno davu, který je zcela odosobněn a lidem je vzata jejich identita, která z nich činí samostatného jedince. V literatuře se setkáváme s unifikací lidí prostřednictvím čísel, jednoho jediného jména či nějakým jiným specifickým znakem – ztráta zraku, bílá skvrna a jiné. Antiutopistický systém je neustále střežen a v celé společnosti je živěn dojem, že je stále sledována. Ať už reálně prostřednictvím všudypřítomných obrazovek, jak je tomu v díle George Orwella *1984*,

nebo jen pouhým vědomím lidí, že jejich „vládce“ někde nablízku. V souvislosti s těmito prvky jsou antiutopie považovány za předzvěsti či obrazy totalitních režimů.

V době rychlých civilizačních a technických proměn se objevuje žánr, který lze také zařadit k utopiím a antiutopiím. Lépe je ovšem nazývat ho vědeckou utopií či science fiction. V nich je mnohdy objevena cizí společnost, se kterou se ta naše dorozumívá prostřednictvím bizarních technologií a přístrojů. Antiutopistická verze zase mnohdy vypovídá o skutečnosti, kdy je vynálezce natolik ovlivněn svým objevem, že se pomocí něj snaží nastolit nový řád a sám se stane diktátorem. Pro systém a řád utopií a antiutopií jsou tedy příznačné autority. Autoritou může být dle klasických utopií zakladatel ostrova, země či města, nebo to může být svévolně zvolená úzká skupina jednotlivců, jež ustanoví nový řád podle svého vlastního mravního přesvědčení. Tento řád je platný pro celou společnost, která se stává rázem součástí ideálního systému. V utopistických dílech je řád považován za jediný možný prostředek štěstí lidí a obsahuje striktní nařízení. Odráží sociální situaci doby, v níž autor dané utopie žije, a od toho se následně odvíjejí zásadní body, jež daný utopistický řád zahrnuje.

Antiutopistické systémy jsou vyhracenou formou systémů utopistických. Lidé v takovéto společnosti nejsou považováni za jednotlivce, ale přistupuje se k nim pouze jako k jednotkám systému a neexistuje pro nikoho z nich individuální přístup. Řád může být ve skutečnosti stejně striktní jako řád utopie, ale je považován za ideální pouze určitou částí společnosti. Zbytek lidí se stává pouhými otroky systému, ale nedovedou se z něj sami vymanit. Vždy se najde jednotlivec či skupina jednotlivců, kteří jsou schopni revoltovat vůči danému systému. Výsledkem antiutopie je buď zmaření a potlačení těchto snah, jež vyústí k navrácení předchozího pořádku, anebo konec přislíbí počátek něčeho nového, jiného systému.

6. 2. Pojetí řádu a systému v *Bílé nemoci*

V *Bílé nemoci* tvoří hlavní systém, jenž řídí celou společnost, vojenská vláda maršála. Ta sice nijak neomezuje své občany, ale snaží se je co nejvíce přesvědčovat o správnosti rozpoutání války. Daný válečný systém nelze zcela ztotožnit s výše zmíněnými vlastnostmi antiutopistických systémů. Přesto zde však můžeme nalézt prvky ovlivňování informací, které se k lidem dostanou. Ministr propagandy má za úkol upevňovat válečnou morálku a nadšení davu. Lidé přestávají myslet jednotlivě a přemýšlí jako skupina, jako dav, který se nechá propagandou zmanipulovat. Maršál je v pozici vojenského a státního velitele, jež je ve svých představách neústupný. Systém je pro něj důležitý hlavně proto, že má díky němu neustálý přísun nových

vojáků.

Jedním z podsystémů je klinika doktora Sigelia. V ní je velitelem dvorní rada, který dohlíží na své asistenty, aby na veřejnost nepropouštěli žádné informace. Veškerý kontakt s novináři je zprostředkován přímo skrze něj a díky tomu může pokračovat další dezinformovanost obyvatelstva. Rozhodující v tomto systému je skutečnost, zda jsou pacienti nakaženi bílou nemocí. Pokud tomu tak je, jejich jediným řádem se stává postupné čekání na smrt a později zavedená karanténa nakažených do koncentračního tábora. Druhým podsystémem je prostředí zbrojovky, jemuž velí baron Krüg. V něm existuje především řád čísel, která se na příkazy maršála musí neustále navyšovat.

V *Bílé nemoci* se vyskytují dva subsystémy, jimž je nadřazen systém platný pro celou společnost a jeho vládcem je maršál. Řád maršálova systému utváří v podstatě jen jedno pravidlo, jímž je to, aby vše podléhalo zájmům války. Neexistují žádné výjimky a nejvyšším maršálovým morálním principem je právě rozpoutání války a její následné vítězství. Proti tomuto systému, jež vyrábí pouze další vojáky, kteří mají umírat na bojištích, se snaží zakročit doktor Galén.

Čapkův doktor nepřichází s přesnou vidinou nového řádu. V díle není prohlašována žádná ústava, jak je tomu například v *Dělu života*, a ani v něm nejsou zmíněny alespoň některé zásadní body, jež mají změnit společnost. Tyto prostředky využívaly utopie klasické a můžeme se s nimi setkávat také v utopiích dvacátého století. Čapkovo drama však natolik splývá s realitou, že by nějaké konkrétní body ústavy neměly příznak vize budoucnosti, ale mohly by být vykládány jako jakýsi pamflet. Takovému vyznění se ostatně přibližuje *Dělo života*, jež svým prologem, časovým určením a jednotlivými narážkami vyznívá příliš programově.

Řád doktora Galéna se nesoustřeďuje na jednotlivé zákony, příkazy či ustanovení, jež by byla platná a stejná pro celou společnost. Jeho řád se obrací k jednotlivci, nikoliv ke společnosti. Skrze proměnu každého jednotlivého člověka pak postupně přichází proměna celé společnosti a tedy i změna celého systému. Nepřístupuje ke společnosti utopistickým přístupem kolektivu či davu, ale jako k velkému počtu jednotlivců.

V textu se to projevuje již samotným rozdělením dramatu do tří dějství, která jsou pojmenována vždy po jednom představiteli systému. S každým z nich Galén jedná individuálně. Nejprve nabízí vyzkoušení léku na Lilienthalově klinice profesoru Sigelioví. Zároveň ho seznamuje s podmínkami, za nichž bude ochoten léčit všechny pacienty. Jednání o podmínkách a důsledcích, které pro společnost vyplývají probíhá pouze mezi Sigeliem a Galénem. Při návštěvě novinářů na klinice se Galénovy podmínky dostanou v podstatě díky náhodnému setkání doktora s novinářem na veřejnost prostřednictvím tisku.

Individuálně přistupuje rovněž k baronu Krügovi, který ho žádá o vyléčení bílé nemoci.

Jasně mu sdělí podmínky a tedy svým způsobem svůj řád, který musí baron dodržet a po té bude vyléčen. Nakonec požadavky svého řádu osobně sdělí maršálovi. Galén tak postupuje od nejnižších pater systému k tomu nejvyššímu. Od kliniky, jež ošetřuje obyčejné lidi, ale její hlavní představitel má styky s vysoce postavenými zástupci státu, se přesouvá k řediteli státní zbrojovky až po samou hlavu systému. Dramatická linie a snaha o docílení Galénova řádu má vzestupnou tendenci, kterou lze rozdělit do těchto tří dějství.

Čapkův hrdina proměňuje společenský řád skrze jednotlivce a postupuje od té nejméně vlivné skupiny jednotlivců až po tu nejvlivnější. Vytváří se tím jakási pyramida, na jejímž konci by měla být celková proměna celé společnosti v čele s jiným hlavním představitelem, anebo s představitelem jež je otevřený novému řádu, který utvoří nový společenský systém.

Jaký je ale Čapkův společenský řád a co je jeho podstatou? Dílo Karla Čapka je provázané stejným řádem již od napsání *Božích muk*. Všechna následující díla, ať už v nich shledáváme utopii, antiutopii či nikoliv, se vyrovnávají s řádem stejným způsobem. V prvním obraze prvního jednání nahlížíme do světa malomocných. Ti považují svou nemoc za boží trest a dovolávají se Boha, jehož prosí za odpuštění. Trestání člověka nějakou vyšší mocí či transcendentem či nějakým bohem není pro autorovu tvorbu příznačné. Podle Karla Čapka může Bůh existovat, ale nenachází se v nehybném prostoru věčnosti, která na nás dohlíží a zároveň může lidstvo trestat. Sídli na zemi a přímo v lidech.⁴⁸ Nejedná se o pevný řád a všudypřítomný řád. Je-li podle Čapkova pohlížení na problematiku vztahu člověka a Boha, Bůh přítomen právě v lidech. Svůj řád a svůj trest si lidé určují sami. Doktor Galén chce člověku navrátit schopnost určovat svůj řád a svou odpovědnost a zároveň chce lidem navrátit jejich humanismus.

Obnova systému přichází tedy postupně, od jednoho jednotlivce k celé skupině jednotlivců a nastává bez pomoci nějakých velkých gest. Doktor Galén není žádným velkým revoltujícím vůdcem. Jeho povaha vyplývá z charakteristiky jeho mluvy. Jeho řeč je jasná, oproštěna od přílišných košatých vyjádření a plná zámlk, které znázorňují nerozhodnost, ale také opatrnost. Velká gesta mu jsou cizí, ostatně to jsou jak již zmínil Oldřich Králík celému Čapkovu dílu: „Obnova života se u Čapka děje pravidelně od takových tenounkých vláken životní tkáně, tím je poznamenán celý jeho humanismus. Není v něm pranic robustního, plnokrevného, nýbrž je poněkud zimomřivě schoulen do sebe. Čapkova láska k lidem se vyznačuje nesmírným útlocitem, zároveň však zásadní nedůvěrou k velkým myšlenkám.“⁴⁹

Jakmile Galén spojil v boji o lepší řád společnosti své síly s nemocí demolující společností, udělal z lidí stejné nástroje, jako z nich dělá válečný boj. Lidé se mu stávají pouhým prostředkem

⁴⁸ Králík, O.: *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava, Profil 1974, s. 54.

⁴⁹ Tamtéž, s. 61.

k dovršení idey a pojmy jako lidskost, právo, humanita ztrácejí význam. Maršál a Galén byly zástupci příliš velkých myšlenek a jejich počínání se ubíralo k velikým cílům. Oba se snažili změnit systém a předložit lidem jejich vlastní řád světa. Za troufalé myšlenky a zneužívání člověka jakožto nástroje zaplatili nakonec svou vlastní smrtí. Systém a řád skončil v rukou rozvášněného davu, který musí začít s proměnou od každého jednotlivce, stejně tak jak začal Galén. Jedině touto proměnou vznikne systém nový, skutečně lepší, anebo ho na cestě na vrchol zastaví opět nějaká lidská troufalá myšlenka a lidé budou muset začít od počátku. Bílá nemoc končí katastrofální vidinou blížící se války a stále se šířící pandemií bílé nemoci. Osud lidstva je však ponechán neznámu a řádu, který si lidé nakonec zvolí sami.

7. Závěr

Cílem práce bylo zkoumání utopistických a antiutopistických rysů, jež se v *Bílé nemoci* vyskytují a jejich následná podrobná analýza. Bylo vymezeno šest zásadních prvků, které se v utopistickém díle projevují specifickým způsobem. Mezi ně patří prostor, čas, jazyk, aktuálnost či přítomnost, systém a řád.

V *Bílé nemoci* se nachází dva základní utopistické prostory. Jedním je prostor maršála, v němž panuje vojenský řád a celý systém je podřízen zbrojení a přípravám na válečné tažení. Je to prostor, v němž se nachází maršál se svou ideou, jeho nejbližší spolupracovníci, jež jsou jeho ideou ovlivněni a zmanipulovaný dav. Dav tvoří lidé, kteří bez přemýšlení provolávají slávu válce a nechávají se maršálem zcela ovlivnit. Právě tento dav vytváří i prostor pro antiutopii, v němž jsou lidé pouhou součástí systému. Druhým velkým prostorem je Galénův svět. Doktor Galén přichází s ideou jiné kultury a jiné společnosti. Lidem však dává možnost výběru, kterou kulturu si nakonec přisvojí. Za změnu systému lidem nabízí lék, který se stává prostředkem k naplnění jeho utopie. Oba protagonisté však nakonec zanikají ve svých vlastních utopiích a budoucnost je dána do rukou lidem, kteří rozhodují o dalším dění sami bez existence dvou utopistů. Kromě těchto dvou velkých prostorů byly v díle rozpoznány určité mikrosvěty. V souvislosti s otázkou antiutopie je nejzajímavější mikrosvět tábora pro malomocné. V něm se projevují hlavní rysy antiutopie. Lidé jsou označeni jedním společným znakem – bílou skvrnou, od okolního světa jsou nenávratně odděleni ostnatým drátem a není pro ně cesty zpět. Jsou odkázáni k životu na omezeném prostoru, s jasným označením na jejich těle, které z nich vytváří jeden celek, dav, ve kterém se jakákoli individualita zcela vytrácí.

Čas není v *Bílé nemoci* jednoznačně určen, to ostatně nebývá ani u klasických utopií. Není zde využita forma odcizeného vyprávění, která by popisovala zřízení, které údajně existuje, anebo fantaskní vize, jež by předpovídaly budoucnost. Časová linie je pomocí jazykových prostředků, které jsou všední a pro čtenáře i diváka obvyklé a ničím nespécifické, ukotvena v realitě. Rozdíl mezi ideou a realitou je jen nepatrně znatelný a o to je celkové vyznění dramatu tíživější a naléhavější.

Jazyk *Bílé nemoci* nemá příliš specifické rysy, které by mohly být považovány za utopistické. Jen v určitých pasážích lze rozpoznat tuto souvislost. Jedná se především o dialog maršála s baronem Krügem, ve kterém mají hlavní úlohu čísla počtu vyrobených zbraní a informace a tom, že je baron také jedním z nakažených se stává vedlejší. V těchto replikách se setkáváme s odosobněnou komunikací, která upřednostňuje stroje a výrobu před lidským faktorem. Dalšími

specifickými rysy jsou názvy nemocí, předmětů a jmen postav dramatu, které v sobě nesou příznak cizích zemí a v práci je jim věnována podrobná analýza.

Prvky utopie a antiutopie jsme shledali rovněž v textu *Dělo života*. Autor dramatu nevyužívá specifických jazykových prostředků způsobem jako Karel Čapek, ale více se zaměřuje na popisy laboratorních přístrojů a vzniku daného vynálezu. Používá se zde více technických a odborných názvů a důležitou úlohu hrají čísla. Text je tak více podoben žánru science fiction. Jeho prostory bychom mohli rozdělit také na dva hlavní. V jednom je sám profesor Olin, ve druhém zbytek světa. Antiutopistickým mikroprostorem by byly hranice, které nikdo nesmí překročit jinak bude usmrčen. Čas je u Jiřího Foustky hned na počátku dramatu přesně vymezen a tím jeho drama ztrácí aktuálnost, jež by byla schopna přesáhnout svou dobu, ale stává se pouhou chvilkovou aktualitou. Karel Čapek vytvořil obyčejného člověka, který chce lidstvo navrátit k humanitě. Oproti profesorovi Olinovi se Galén nesnaží lidstvu předložit jednu jedinou možnou ústavu. Hlavním zákonem má být mravnost, humanita a návrat k ideálům, které utvářejí mravní společnost. Čapkův systém a řád je specifický nejenom v *Bílé nemoci*, ale i v jeho starších dílech. Analýza textu nás přivedla k závěru, že autorova díla již od počátku jeho tvorby směřují k zachycení všednosti a obyčejnosti, která se nachází v každém jednotlivém člověku. Představa řádu a systému autora *Bílé nemoci* není založena na ústavě, zákonech či nařízeních, ale na humanitě a jednotlivci. Systém se nezmění na základě jiné ústavy či nových zákonů, ale na základě změny jednání a myšlení každého člověka zvlášť. Od jednotlivce pak může dojít ke změně celého systému.

Právě tím se Čapkova *Bílá nemoc* zásadně odlišuje od jiných utopistických děl a zároveň právě kvůli těmto aspektům jeho dílo není aktuální jen v době, kdy bylo napsáno: „Ani kus psaný krví své doby nemusí být psán jenom pro tu svou dobu a měřen jejími měřítky, může být vyšinutím času, ale proto mu netřeba brát, že je čestným bojem, a bojem za dobrou věc.“⁵⁰

⁵⁰ Čapek, K.: Historie jednoho námětu. In: *O umění a kultuře III*. Praha, Československý spisovatel 1986, s. 725.

8. Seznam literatury

Prameny:

ČAPEK, Karel: Bílá nemoc. In: *Dramata*. Spisy. Ed.: Emanuel Macek. Praha, Československý spisovatel 1992, s. 261–341.

FOUSTKA, Jiří: *Dělo života*. Praha, Fr. Borový 1937.

LANGER, František: Muž, který se ztratil ve své utopii. In: *Vládcové vesmíru*. Ed. Ivan Adamovič. Praha, Plus Triton 2010, s. 139–152.

WEISS, Jan: *Dům o tisíci patrech*. Praha, Československý spisovatel 1990, 253 stran.

Sekundární literatura:

ADAMOVIČ, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha, R3 1995, s. 51–56.

BERNŠTAJNOVÁ, Inna Abramovna: Karel Čapek a románová utopie 20. století. In: *Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách*. Přeložil Jiří Zumr. Praha, Lidové nakladatelství 1985, s. 110–164.

BURIÁNEK, František: *Karel Čapek*. Praha, Československý spisovatel 1988, 352 stran.

BUZKOVÁ, Pavla: Drama Karla Čapka. In: *České drama*. Praha, Melantrich 1932, s. 38–67.

ČAPEK, Karel: Bílá nemoc. Autorův výklad hry. In: *O umění a kultuře III*. Eds Emanuel Macek a Miloš Pohorský. Praha, Československý spisovatel 1986, s. 725–729.

ČAPEK, Karel: Historie jednoho námětu. In: *O umění a kultuře III*. Eds Emanuel Macek a Miloš Pohorský. Praha, Československý spisovatel 1986, s. 721–725.

ČAPEK, Karel: *Poznámky o tvorbě*. Praha, Československý spisovatel 1959, s. 140.

ČAPEK, Karel: Bílá nemoc. In: *Divadelníkem proti své vůli*. Praha, Orbis 1968, s. 319–334.

ČAPKOVÁ, Helena: Moji milí bratři. Praha, Československý spisovatel 1986, 440 stran.

ČERNÝ, Václav: Poslední Čapkovo tvůrčí období a jeho demokratický humanismus. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha, Odeon 1992, s. 634–639.

FISCHER, Otokar: K motivice Karla Čapka. In: *Národní divadlo 14, 1936 až 1937*, č. 9, s. 3–5.

FIRT, Julius: *Knihy a osudy*. Brno, Atlantis 1991, 336 stran.

FRANKENBERG, Zdeněk.: Bílá nemoc. In: *Národní listy* 12. 3. 1937

GORDIN, Michael D.: *Utopia/Dystopia*. Princeton, Princeton University Press 2010, s. 294.

HODROVÁ, Daniela: Utopie. In: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 80–105.

HOLÝ, Jiří: Divadlo světa v hrách Karla Čapka (doslov). In: *Dramata*. Praha, Československý spisovatel 1992, s. 443–465.

- KAGARLACKIJ, Julij: *Fantastika, utopie, antiutopie*. Přeložil Zdeněk Kubeš. Praha, 1982, 440 stran.
- KLÍMA, Ivan: *Karel Čapek*. Praha, Československý spisovatel 1965, 161 stran.
- KONEČNÁ, Hana (Ed.): Jistá skutečnost mravní a občanská. In: *Čtení o Národním divadle*. Praha, Odeon, s. 213–227.
- KOPECKÝ, Jan: Čapkovy cesty od člověka k lidem. In: *Karel Čapek: Hry*. Praha, Československý spisovatel 1956, s. 421–437.
- KOVAŘÍK, Vladimír (Ed.): Karel Čapek: Bílá nemoc. In: *Deset z Národního*. Praha, Albatros 1983, s. 319–370.
- KRÁLÍK, Oldřich: *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava, Profil 1972, s. 210.
- KUDĚLKA, Viktor: Bílá nemoc. In: *Boje o Karla Čapka*. Praha, Academia 1987, s. 106–120.
- LEVITAS, Ruth: *The Concept of Utopia*. Bern, Peter Lang 2010, 266 stran.
- MALEVIČ, Oleg: *Bratři Čapkové*. Praha, Ivo Železný 1999, 298 stran.
- MARTINEC, Jan.: Doktor chudých (o modelu pro postavu dr. Galéna). In: *Židovská ročenka* 1978/79, s. 115–119.
- OPELÍK, Jiří: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek*. Praha, Torst 2008, 300 stran.
- PÍŠA, Antonín Matěj: Vlna utopičnosti. In: *Směry a cíle*. Praha, F. Svoboda 1927, s. 139–148.
- PÍŠA, Antonín Matěj: *Stopami dramatu a divadla*. Praha, Československý spisovatel 1967, s. 113–117.
- TRAGER, Josef: Návrat Karla Čapka k dramatické tvorbě. In: *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, s. 33–36.
- VODÁK, Jindřich: K. Čapkovo: „dejme tomu, že“ In: *České slovo* 1. 2. 1937, s. 8.